

# **Zur Rezeption von Triumphbögen in der italienischen Renaissancemalerei**

## **Dissertation**

zur Erlangung des akademischen Grades

doctor philosophiae

(Dr. phil.)

eingereicht an

der Philosophischen Fakultät III

der Humboldt-Universität zu Berlin

von M.A. Stefanie Brüggemann

geboren am 4. November 1974 in Hamburg

Prof. Dr. Christoph Markschies

Präsident der Humboldt-Universität zu Berlin

Prof. Dr. Thomas Macho

Dekan der Philosophischen Fakultät III

Gutachter:

1. PD Dr. Peter Seiler
2. Prof. Dr. Arnold Nesselrath

Eingereicht am 7. November 2006

Tag der mündlichen Prüfung: 14. November 2007

## **Abstract deutsch**

Zwei Beobachtungen bilden den Ausgangspunkt dieser Arbeit: Zum einen sind in der zweiten Hälfte des Quattrocento in der italienischen Malerei auffallend viele Bilder zu finden, in denen Triumphbögen die Hintergründe beherrschen. Zum anderen haben sich einige der berühmtesten Maler der Zeit wiederholt mit dem Motiv Triumphbogen auseinandergesetzt: Botticelli, Mantegna, Ghirlandaio und Perugino.

Im Zentrum der Arbeit steht der individuelle Umgang der Künstler mit dem antiken Monument. Es stellen sich die Fragen, auf welchem Wissenstand die Auseinandersetzung mit antiker Architektur durch die Maler basiert und in welchem Verhältnis in ihren Werken Studium, Rekonstruktion und künstlerische Imagination stehen. Um die Grundlage zu diesen Überlegungen zu schaffen, werden im ersten Teil der Arbeit zahlreiche Quellentexte daraufhin befragt, welche zeitgenössischen Auffassungen über die Genese, die Funktion und die Bedeutung römischer Triumphbögen es gab. Außerdem ergibt die Analyse der Texte eine Bestandsaufnahme des Ausgangsmaterials: Aus ihnen geht hervor, zu welcher Zeit welche Triumphbögen wahrgenommen wurden, welche Monumente den Malern überhaupt als Vorbilder zur Verfügung standen. Einer Fülle von Architekturzeichnungen ist zu entnehmen, auf welche Weise Probleme der Rekonstruktion gelöst wurden.

Auf Bildern ist die Vermischung von archäologischer Treue und freier Umarbeitung besonders groß. Im Hauptteil geht es deshalb um die Frage, welche Sicht Künstler auf die antiken Bauten hatten und nach welchen Methoden sie verfahren, um sie in ihre Bilder einzufügen. Dazu gehören Untersuchungen sowohl der Art und Weise der formalen Aneignung römischer Vorbilder, des Verständnisses ihrer baulichen Funktion, der Rolle, die in diesem Zusammenhang die alltäglichen visuellen Erfahrungen für die Wiedergabe und Interpretation dieser Bauten spielten, als auch der Ikonographie, der inhaltlichen Bedeutung, die Triumphbögen in Bildern haben.

Triumphbogen, Antikenrezeption, Renaissancemalerei, gemalte Architektur

## **Abstract english**

Two observations form the starting-point of this thesis: On the one hand there is a remarkable number of pictures whose backgrounds are dominated by triumphal arches in the second half of the Quattrocento in Italian painting. On the other hand some of the most famous painters of the time explored this motif repeatedly: Botticelli, Mantegna, Ghirlandaio and Perugino.

The centre of this thesis is dedicated to the individual treatment of the antique monument by the artists. It implies questions in regard to the level of knowledge on which the painter's exploration with antique architecture was based and to the relation between study, reconstruction and artistical imagination in their works. To create the basis for these considerations, in the first part of the thesis numerous sources are consulted with regard to the contemporary conceptions on genesis, function and meaning of Roman triumphal arches. In addition the analysis of the sources results in an account of the material: The sources reveal at which time what kind of arches have been perceived, which monuments have been actually available as models to the painters. How problems of reconstruction have been solved can be inferred from a vast number of architectural drawings.

In the paintings the mixture of archeological faithfulness and free interpretation is especially obvious. Therefore the main part of the thesis is about the question which point of view on the antique architectures the artists had and which methods they applied to introduce them into their paintings. To this aspect also belong examinations of the kind of the formal acquisition of Roman models, of the understanding of their structural function, of the role, which the everyday visual experiences played for the reproduction and interpretation of these buildings, as well as of the iconography, the meaning the triumphal arches had in the paintings.

triumphal arch, reception of antiquity, renaissance painting, painted architecture

Meinen Eltern



# INHALTSVERZEICHNIS

<b>Abstract deutsch</b>	<b>2</b>
<b>Abstract englisch</b>	<b>3</b>
<b>0 Einleitung</b>	<b>7</b>
<b>0.1 Fragestellung, Literaturbericht, methodisches Vorgehen     und Bestimmung des Gegenstands</b>	<b>7</b>
<b>0.2 Triumphbögen in Antike und Mittelalter</b>	<b>15</b>
0.2.1 Triumphbögen aus Sicht der heutigen archäologischen Forschung	15
0.2.2 Zur Rezeption von Triumphbögen im Mittelalter	22
<b>1 Zur Rezeption von Triumphbögen in Schriften</b>	<b>30</b>
<b>1.1 Bestandsaufnahme</b>	<b>30</b>
1.1.1 Eingrenzung des Materials durch die Antiquare	30
1.1.2 Inschriften zur Benennung und zur historischen Einordnung	37
<b>1.2 Studium der Form</b>	<b>39</b>
1.2.1 Skulptur- und Reliefschmuck	39
1.2.2 Architektonische Gliederung	42
<b>1.3 Analyse der Funktion</b>	<b>46</b>
1.3.1 Genese, Funktion und Definition von Triumphbögen	46
1.3.2 Zum Aussehen, zur Funktion und zum Standort ephemerer Triumphbögen	52
<b>1.4 Zusammenfassung Teil I</b>	<b>58</b>
<b>2 Zur Rezeption von Triumphbögen in Zeichnungen und in der Druckgraphik</b>	<b>61</b>
<b>2.1 Triumphbögen in freien Interpretationen, in Veduten     und in Architekturzeichnungen</b>	<b>61</b>
<b>2.2 Studium der Form</b>	<b>69</b>
2.2.1 Triumphbögen und ihre Rekonstruktion	69
2.2.2 Neuschöpfungen all' antica	75
2.2.3 Zur Wiedergabe antiker Inschriften	78
2.2.4 Skulptur- und Reliefschmuck	80
2.2.5 Zur Wiedergabe ephemerer Festbögen	84
<b>2.3 Zusammenfassung Teil II</b>	<b>88</b>
<b>3 Zur Rezeption von Triumphbögen in Bildern</b>	<b>91</b>
<b>3.1 Bestandsaufnahme</b>	<b>91</b>

3.1.1	Triumphbögen in Bildern mit religiösen und weltlichen Themen	91
3.1.2	Vorbilder der gemalten Bögen – Konzentration auf den Konstantinsbogen	97
3.1.3	Die herausragende Rolle von Triumphbögen gegenüber anderen antiken Bauten	100
<b>3.2</b>	<b>Studium der Form und der Ikonographie</b>	<b>104</b>
3.2.1	Architektonische Gliederung	104
3.2.2	Skulptur- und Reliefschmuck	127
3.2.3	Farben	144
<b>3.3</b>	<b>Analyse der Funktion</b>	<b>153</b>
3.3.1	Triumphbögen als Ehrenmonumente und Triumphbögen als Stadttore	153
3.3.2	Triumphbogen und Triumph	157
<b>3.4</b>	<b>Zur symbolischen Bedeutung des Konstantinsbogens</b>	<b>164</b>
<b>3.5</b>	<b>Zusammenfassung Teil III</b>	<b>172</b>
<b>4</b>	<b>Schluß</b>	<b>178</b>
<b>ANHANG</b>		<b>181</b>
<b>Materialverzeichnis</b>		<b>182</b>
<b>Katalog</b>		<b>192</b>
<b>Texte</b>		<b>227</b>
<b>Literaturverzeichnis</b>		<b>230</b>
<b>Abbildungsverzeichnis</b>		<b>270</b>
<b>Abbildungen</b>		<b>280</b>
<b>Bildnachweis</b>		<b>378</b>

## 0 Einleitung

### 0.1 Fragestellung, Literaturbericht, methodisches Vorgehen und Bestimmung des Gegenstands

In dieser Studie soll der Versuch gemacht werden, am Beispiel des römischen Triumphbogens die Art und Weise der Rezeption antiker Architektur durch verschiedene italienische Maler der Renaissance herauszuarbeiten. Der Ausgangspunkt ist die Beobachtung, daß in der zweiten Hälfte des Quattrocento in der italienischen Malerei auffallend viele Bilder zu finden sind, in denen Triumphbögen die Hintergründe beherrschen. Häufig bilden sie sogar das Zentrum der Komposition. Es gibt nur wenige Bilder, auf denen anderen Architekturen ein vergleichbares Gewicht zukommt.

Von herausragender Bedeutung ist der Konstantinsbogen in Rom, der auf zwei der bekanntesten Bilder der italienischen Renaissance zu sehen ist, dem *Aufuhr gegen das Gesetz des Moses* von Botticelli und der *Schlüsselübergabe an Petrus* von Perugino. Die beiden Fresken liegen sich in der Sixtinischen Kapelle, dem Zentrum päpstlicher Macht, direkt gegenüber und bilden den inhaltlichen Schwerpunkt der gesamten Bildfolge – den Triumphbögen kommt hier eine entscheidende und vielschichtige symbolische Bedeutung zu. Auffallend ist außerdem, daß es neben Botticelli und Perugino die berühmtesten Maler sind, die sich teilweise wiederholt mit dem Motiv auseinandersetzen: In Werken von Mantegna, Ghirlandaio, Pollaiuolo, Pinturicchio, Signorelli und Francesco di Giorgio sind sie ebenfalls zu finden. Schon dies allein, die wiederholte und intensive Auseinandersetzung der führenden Künstler mit dem römischen Triumphbogen, spricht für die herausragende Bedeutung des Motivs in der italienischen Kunst der Renaissance. Vor dem Hintergrund der humanistischen und antiquarischen Interessen der Zeit, von denen zahlreiche Schriftquellen und architektonische Zeichnungen einen lebhaften Eindruck vermitteln, stellen sich die Fragen, auf welchem Wissensstand die Auseinandersetzung mit antiker Architektur – untersucht am Beispiel des Triumphbogens – durch Humanisten, Antiquare, Architekten und schließlich Maler basieren und in welchem Verhältnis vor allem bei letzteren Rekonstruktion und künstlerische Imagination stehen. Es geht um die Frage, welche Sicht Künstler auf die antiken Bauten hatten und welche Rolle in diesem Zusammenhang die alltäglichen visuellen Erfahrungen für die Wiedergabe und Interpretation dieser Bauten spielten. Auch die Analyse der Ikonographie und der Symbolik des Triumphbogens wird dazu bei-

tragen, seinen herausragenden Stellenwert innerhalb der Rezeption antiker Architektur durch die Maler zu erklären.

Um Mißverständnisse zu vermeiden, sei dieser Arbeit eine Klärung des Begriffs "Triumphbogen" vorangestellt. Dieser Begriff wird in der heutigen archäologischen Forschung nicht mehr als Bezeichnung für den Bautypus des freistehenden Bogenmonuments verwendet, sondern es wird der umfassendere Terminus "Ehrenbogen" bevorzugt.<sup>1</sup> Grund dafür ist der in der Literatur seit dem 12. Jahrhundert vorherrschende, aber unpräzise Gebrauch des Wortes "Triumphbogen". Dieses wurde sowohl für Bögen verwendet, die tatsächlich in Zusammenhang mit einem militärischen Sieg gebaut wurden, als auch für Ehrenbögen, die aus verschiedensten Anlässen errichtet werden konnten. Zudem wurden auch Stadttore und Eingangsportale als Triumphbögen bezeichnet. Da in den Schriftquellen des 15. und 16. Jahrhunderts, die den theoretischen Hintergrund für die vorliegende Studie bilden, überwiegend von "arcus triumphalis" gesprochen wird, soll im folgenden der vereinfachende Begriff "Triumphbogen" beibehalten werden.

Die Rezeption römischer Triumphbögen ist in der Forschung in verschiedenen Zusammenhängen thematisiert worden. Vor allem die Verwendung des Motivs in der Baukunst war Gegenstand mehrerer Untersuchungen. Zunächst taucht das Triumphbogenmotiv in der Portalarchitektur des Mittelalters auf: um 800 an der Torhalle in Lorsch und im 12. und 13. Jahrhundert an Kirchen in Südfrankreich und Katalonien, ab 1300 in Italien.<sup>2</sup> Wölfflin stellt am Beispiel von Triumphbögen einen stilgeschichtlichen Vergleich zwischen der römischen Architektur und der Architektur der Renaissance an.<sup>3</sup> Deiseroth untersucht die Übernahme von Formen römischer Triumphbögen vor allem in die Fassadengestaltung und den Kirchenbau der Renaissance.<sup>4</sup>

Eine Reihe von Publikationen vor allem in den 1980er Jahren befaßt sich mit der Zeichnung nach antiken Architekturen, bei der das Studium von Triumphbögen einen Schwer-

---

<sup>1</sup> Roehmer 1997, S. 17 f.; Hölscher 2002, S. 261 f.

<sup>2</sup> Zur Torhalle in Lorsch vgl.: Krautheimer 1942, S. 33 f.

Beispiele aus dem 12. Jahrhundert für Kirchenportale, die in ihrem Aufbau römischen Triumphbögen nahekommen, sind die Abteikirche von Ripoll in Katalonien (Christe 1971, S. 40 ff.; Claussen 1975, S. 28), die Abteikirche von Saint Gilles in der Provence (Claussen 1975, S. 30), oder auch San Miniato al Monte in Florenz (Borggreffe 2003, S. 583). Die Sockelzone des Sieneser Baptisteriums (kurz nach 1300) ist am Konstantinsbogen orientiert (Middeldorf Kosegarten 1996, S. 20). Auch lassen sich Bezüge zu antiken Reliefs im Mittelalter bereits vielfach nachweisen, so z.B. bei Nicola Pisano. Vgl. auch Middeldorf Kosegarten 1996, S. 115 ff. zu den Bezügen einiger Reliefs der Domfassade von Orvieto auf Reliefs u.a. des Konstantinsbogens und der Trajanssäule.

<sup>3</sup> Wölfflin 1946 (1893).

<sup>4</sup> Deiseroth 1970. Vgl. auch: Wittkower 1969, S. 12 ff. & 36 ff.

punkt bildet. Vor allem Borsi, Nesselrath und Günther sind hier zu nennen.<sup>5</sup> Die beiden zuletzt genannten Autoren setzen sich vor allem mit der Funktion der Zeichnungsbücher und -blätter sowie mit dem Verhältnis von Vorlage und Kopie einzelner Motive auseinander. Außerdem wurde die nachantike Rezeption einiger Triumphbögen in Einzelstudien beleuchtet. Dabei ging es vor allem um die schriftliche und zeichnerische Auseinandersetzung mit dem jeweiligen Monument.<sup>6</sup>

In der frühen kunsthistorischen Forschung um 1900 wurden die antiken Architekturen auf Bildern häufig zwar bemerkt und es wurde versucht, ihren ikonographischen Zusammenhang zum Geschehen zu entschlüsseln, aber eine Analyse der gemalten Monumente an sich wurde nicht vorgenommen.<sup>7</sup> Im Laufe des letzten Jahrhunderts intensivierten sich dann Untersuchungen zur Rezeption antiker Architektur durch einzelne Künstler, meistens im Zuge monographischer Überblicke. Zunächst konzentrierten sich die Studien hauptsächlich auf das Werk Andrea Mantegnas.<sup>8</sup> In der neueren Forschung hat sich das Interesse auch auf bis dahin weniger beachtete Künstler ausgedehnt.<sup>9</sup> Dabei besteht bis heute der wichtigste Ansatz zumeist darin, die einzelnen architektonischen und skulpturalen Formen so präzise wie möglich antiken Vorbildern zuzuordnen.

Der zweite oft verfolgte Ansatz betrifft die inhaltliche Bedeutung der Triumphbögen im jeweiligen Bildzusammenhang. Antworten finden sich verstreut in den meisten Publikationen. Zumeist wird mehr oder weniger allgemein auf die Symbolik von Triumphbögen hingewiesen. Insbesondere für die Bilder von Botticelli und Perugino in der Sixtinischen Kapelle, auf denen eindeutig der Konstantinsbogen zu identifizieren ist, konnten jedoch differenzierte Interpretationen herausgearbeitet werden.<sup>10</sup>

---

<sup>5</sup> Borsi 1985; Nesselrath 1986 b; Günther 1988. Zwei Schriften beschäftigen sich explizit mit der Rezeption römischer Bögen und Tore: Brands 1988; Brands 1989.

<sup>6</sup> Zum Trajansbogen in Ancona vgl.: Campana 1959; zum Augustusbogen in Fano vgl.: Weiss 1965; zum Augustusbogen in Rimini vgl.: De Maria 1984. Außerdem wird in einigen Monographien zu antiken Bögen ihre nachantike Rezeption behandelt. Zum Severusbogen in Rom vgl.: Brilliant 1967, S. 253 ff.; zum Trajansbogen in Benevent vgl.: Rotili 1972, S. 5 ff.; zum Titusbogen in Rom vgl.: Pfanner 1983, S. 3 ff.

<sup>7</sup> So beschreibt beispielsweise Thode in Zusammenhang mit Mantegnas Fresken in der Cappella Ovetari *Jakobus vor Herodes Agrippa* (B1) und *Jakobus auf dem Weg zu seiner Hinrichtung* (B 2) die Antikenbezüge der Architekturen nicht (Thode 1897). Steinmann und Bode gehen bis auf die Feststellung, daß es sich beim Triumphbogen im Hintergrund von Botticellis Fresko *Aufbruch gegen das Gesetz des Moses* (B 12) um den Konstantinsbogen handelt, nicht weiter auf das Bauwerk ein, und Horne beschreibt am Triumphbogen in Botticellis Bild *Geschichte der Lucrezia* (B 31) in erster Linie die Inhalte der Reliefs (Steinmann 1901, S. 262 ff.; Bode 1922, S. 114; Horne 1908, S. 285 f.).

<sup>8</sup> Kristeller 1902; Blum 1936; Tamassia 1955-56; Knabenschue 1959; Cieri Via 1983; Esch 1984; Lightbown 1986.

<sup>9</sup> Zu Ghirlandaio vgl.: Dacos 1962; Borsook/Offerhaus 1981; Cadogan 2000; Kecks 2000; zu Jacopo Bellini vgl.: Degenhart/Schmitt 1990 a & b; zu Aspertini vgl.: Tazartes 1982; zu Bonfigli vgl.: Sensi 1996; Torelli 1998; zu Ripanda vgl.: Ebert-Schifferer 1988.

<sup>10</sup> Vgl. das Kapitel: *Zur symbolischen Bedeutung des Konstantinsbogens* (Teil III), S.164 ff.

Weiterführende Anregungen, die über die Suche nach formalen Vorbildern und die symbolische Bedeutung hinausgehen, bieten vor allem zwei Arbeiten aus den 1980er Jahren: Arnold Eschs Aufsatz "Mauern bei Mantegna" und Josef Ploders Studie "Zur Darstellung des städtischen Ambiente in der italienischen Malerei von 1450 bis 1500". Beide erweitern das Blickfeld um Gesichtspunkte der formalen Bildanalyse und nehmen in stärkerem Maße die Bezüge auf die zeitgleichen humanistisch-antiquarischen Fragestellungen in ihre Überlegungen auf. Esch analysiert die antiken Gemäuer in einigen Bildhintergründen bei Mantegna. Die Wahrnehmung des Malers ist direkt vergleichbar mit derjenigen von Antiquaren wie Bracciolini oder Biondo, die sowohl das Baumaterial als auch die nachantiken, historischen Veränderungen der antiken Monumente in ihr Studium einbeziehen.<sup>11</sup> Ploder setzt sich mit der Darstellung von Architektur auf Bildern aus der zweiten Hälfte des Quattrocento auseinander. Dabei dient das eigentliche Bildthema häufig nur als Vorwand für das Entwickeln urbanistischer Modelle.<sup>12</sup> Beide Herangehensweisen bieten Anreize, die Rezeption römischer Triumphbögen auf Bildern stärker als bisher im Kontext mit den Sichtweisen humanistischer Antiquare und mit der zeitgenössischen Architekturtheorie zu beleuchten.

Ein weiterer Bereich, in dem die Rezeption antiker Triumphbögen eine wichtige Rolle spielt, ist die Festkultur der Renaissance. Bereits Warburg hat auf die Auswirkung ephemerer Festarchitekturen und -dekorationen auf Formfindungen in den bildenden Künsten hingewiesen.<sup>13</sup> Umfangreiche Forschungen auf dem Gebiet der Festkultur haben inzwischen zu einer recht genauen Vorstellung von Form und Funktion solcher Architekturen, die meistens Triumphbögen waren, geführt.<sup>14</sup> Es ist allerdings nur vereinzelt darauf hingewiesen worden, wo und wie diese Bezüge in Bilder aufgenommen wurden.<sup>15</sup>

Bislang fehlt eine zusammenhängende Untersuchung über die Verarbeitung des antiken Triumphbogens durch Maler. Die Fragen, warum, wo und wann welche Triumphbögen auf welchen Bildern vorkommen, wurden noch nicht gestellt. Sie müssen vor dem Hintergrund der aktuellen archäologisch-antiquarischen Fragestellungen, die sowohl in Schriften huma-

---

<sup>11</sup> Esch 1984, S. 293 ff.

<sup>12</sup> Ploder 1987, S. 27 ff.

<sup>13</sup> Aby Warburg: *Die Bilderchronik eines florentinischen Goldschmiedes*, (1899), in: Warburg, Ed. Bredekamp/Diers (1998), Abt. 1 Bd. 1, S. 74. Clark betont ausdrücklich, daß temporäre Bauten Auswirkungen auf die Gestaltung von Architekturen in Bildern des Quattrocento hatten (Clark 1946-47, S. 23).

<sup>14</sup> Als wichtigste Literatur sei genannt: Burckhardt 1981 (1860), S. 434 ff.; Weisbach 1919; Erffa 1958; Carandente 1963; Bieniecki 1975; Pinelli 1985; Helas 1999; Ortner 1999; Borggrete 2003.

nistischer Autoren wie Biondo, Alberti oder Fulvio als auch in Architekturzeichnungen greifbar werden, in bezug auf die Erfahrung ephemerer Festbögen, und im Hinblick auf die symbolische Bedeutung von Triumphbögen von Bild zu Bild präzisiert werden.

Die Suche nach den Vorbildern sowie die Frage nach der Symbolik von Triumphbögen auf Bildern, insbesondere auf solchen mit christlichen Inhalten, bleiben weiterhin relevant. In Abgrenzung zur bisherigen Forschung sollen jedoch die unterschiedlichen Rezeptionsweisen der einzelnen Maler, der individuelle Umgang mit dem antiken Monument, im Zentrum dieser Arbeit stehen. Es geht um die Imagination des einzelnen Künstlers, der sich mit der antiken Vergangenheit auseinandersetzt. Dazu gehört nicht nur die Art und Weise der formalen Aneignung antiker Vorbilder, sondern auch das Verständnis ihrer baulichen Funktion.

Eine solche Fragestellung erfordert zunächst eine Darstellung der zeitgenössischen Auffassungen über die Genese, Funktion und Definition antiker Triumphbögen. Zahlreiche Quellentexte, bei denen es sich zum großen Teil um Beschreibungen Roms und um architekturtheoretische Schriften handelt, geben darüber Auskunft. Die Analyse der Texte ergibt zudem eine Bestandsaufnahme des Ausgangsmaterials: Aus ihnen geht hervor, zu welcher Zeit welche Triumphbögen gesehen wurden und vor allem, was an ihnen auf welche Weise wahrgenommen wurde. Nicht zuletzt lässt sich aus ihnen ableiten, welche Monumente den Malern überhaupt als Vorbilder zur Verfügung standen. Einen wichtigen Beitrag dazu leisten auch zahlreiche Veduten, die die römischen Triumphbögen in ihrem damaligen Zustand wiedergeben. Einer Fülle von Architekturzeichnungen wiederum ist zu entnehmen, auf welche Weise Probleme der Rekonstruktion gelöst wurden.

Auf Bildern ist die Vermischung von archäologischer Treue und freier Umarbeitung – von Rekonstruktion und Imagination – wesentlich komplexer als auf architektonischen Zeichnungen. Es ergibt sich eine der spannendsten Fragen, nämlich die nach der kreativen Umsetzung des damaligen Wissens über die Antike von Seiten der Maler beziehungsweise nach dem Anteil, den Maler im Verhältnis zu schreibenden oder zeichnenden Antiquaren und Architekten an der archäologisch begründeten Rekonstruktion von Triumphbögen hatten. Aus diesem Grunde kommt der Analyse der Form gemalter Triumphbögen besonderes Gewicht zu.

---

<sup>15</sup> Vgl. zu den Triumphbögen in Peruginos *Schlüsselübergabe* (B 13): Lewine 1993, S. 80; zu Pinturicchios *Disput der heiligen Katharina* (B 26): Poeschel 1999, S. 157 ff.; zu Ripandas *Triumph des Aemilius Paulus* (B 42): Ebert-Schifferer 1988, S. 169.

Die Bilder, um die es geht, erzählen jedoch in erster Linie Geschichten. Es muß deshalb doch vor allem inhaltliche Gründe geben, warum gerade Triumphbögen in herausragender Position in vielen Hintergründen zu finden sind. Durch die Analyse des Motivs in verschiedenen Medien und durch den Vergleich der gemalten Bögen untereinander können schließlich bekannten inhaltlichen Bedeutungen weitere weniger naheliegende hinzugefügt werden. Auf diese Weise werden die zunächst aus dem Bildgefüge herausgelösten Triumphbögen wieder in ihren inhaltlichen Kontext zurückgeführt.

Tatsächlich besteht die größte Schwierigkeit einer Untersuchung, die das Vorkommen eines einzelnen Objektes thematisiert, darin, daß dieses Objekt sowohl aus dem ikonographischen Zusammenhang des Bildes als auch aus dem Werkkontext des einzelnen Malers isoliert wird. Auch droht die Gefahr, die Bedeutung und Wirkung dieses Motivs durch eine ausschließliche Fokussierung überzubewerten und andere Bestandteile des Bildes geringer zu schätzen oder gar zu übersehen. Um diesen Einwänden zu begegnen und eine eingeschränkte Sichtweise zu vermeiden, sollte im Hintergrund der Betrachtung jedes gemalten Triumphbogens eine Vorstellung von der gesamten Antikerezeption des jeweiligen Malers stehen. Ob dies angesichts der großen Materialfülle immer gelingen kann, sei dahingestellt.

Das Material, das als Ausgangspunkt für diese Studie dienen soll, ist für die Schriften und Zeichnungen relativ klar umgrenzt. Bei den Schriften weisen die verwendeten Begriffe – zwar nicht immer, aber meistens – den Weg, und bei den Zeichnungen handelt es sich im wesentlichen um Veduten und um architektonische Aufrisse, die klar das antike Vorbild erkennen lassen.

Weitaus schwieriger ist die Eingrenzung in bezug auf die gemalten Bögen. Durch individuelle künstlerische Ambitionen werden Form und Funktion der antiken Vorbilder zum Teil so stark verändert, daß auf den ersten Blick gar keine Rezeption eines Triumphbogens vorzuliegen scheint. Zumindest in einem Fall ergibt sich eine erhellende Antwort durch den Vergleich einer Zeichnung mit einem Bild sowie zweier Bilder untereinander: So handelt es sich bei den Bogenarchitekturen in den Hintergründen von Mantegnas *Jakobus auf dem Weg zu seiner Hinrichtung* (B 2; Abb. 118), von Pollaiuolos *Heiligem Sebastian* (B 7; Abb. 119) sowie auf einer vergleichbaren Zeichnung aus einem Codex in englischem Privatbesitz (Z 10; Abb. 117) um Rezeptionen des Titusbogens, auch wenn Form und Funktion der Architektur auf den Bildern zunächst nicht darauf schließen lassen.<sup>16</sup> Umgekehrt wird der Begriff "Triumphbogen" in der Literatur häufig sehr unpräzise für alle möglichen



bogenförmigen Architekturen in Bildern verwendet. Als Beispiel sei die Ruine genannt, an die der Heilige auf Mantegnas Gemälde *Der heilige Sebastian* im Kunsthistorischen Museum in Wien gebunden ist. Wahrscheinlich hat die Viktorie in den Bogenzwickeln dazu verleitet, die Architektur als eingestürzten Triumphbogen zu interpretieren.<sup>17</sup> Die gleich hohen Öffnungen sprechen aber dagegen, und es ist eher unwahrscheinlich, daß hier ein bestimmter Bautypus gemeint ist.

Um den Gegenstand klarer zu fassen und beliebige Tor- und Durchgangskonstruktionen auszuschließen, muß ein Kriterium zur Auswahl des Bildmaterials gefunden werden: Es geht um die Rezeption antiker Triumphbögen als Ganzes und nicht um das Übertragen von Details oder die Weiterverarbeitung des Triumphbogenmotivs. Entsprechendes gilt auch für die Zeichnungen. Die zahlreich überlieferten Detailzeichnungen von Schmuck- und Bauelementen werden aus der Betrachtung weitgehend herausgenommen und nur die Aufrisse der gesamten Monumente zum Vergleich herangezogen.

Der Zeitpunkt, von dem an antike Triumphbögen unter archäologisch-antiquarischen Gesichtspunkten studiert und in Kunstwerken rezipiert wurden, läßt sich dagegen leichter bestimmen. Das Motiv taucht etwa gleichzeitig um 1450 in der Malerei, in der Architektur und in der Architekturtheorie auf. Zunächst verwendet es Jacopo Bellini in seinen Blättern im Pariser Zeichnungsbuch folio 35, *Christus vor dem Hohen Rat* (Z 1; Abb. 18) und folio 8, *Geißelung Christi* (Z 2; Abb. 19).<sup>18</sup> In Mantegnas Fresken *Jakobus vor Herodes Agrippa* (B 1; Abb. 63) und *Jakobus auf dem Weg zu seiner Hinrichtung* (B 2; Abb. 64) in der Cappella Ovetari in Padua bilden Triumphbögen die Kulisse für das Geschehen. Die Kapelle wurde zu Beginn der 1450er Jahre ausgemalt.<sup>19</sup> Zur selben Zeit widmet sich Alberti in seiner 1451-52 fertiggestellten architektonischen Abhandlung *De re aedificatoria* ausführlich dem Aufbau und der Funktion eines Triumphbogens, und er wendet dieses Motiv für seine Kirchenfassaden an.<sup>20</sup> Kurz nach der Mitte des Quattrocento entstehen außerdem zwei

---

<sup>16</sup> Vgl. das Kapitel: *Abschluß der Attika – Rekonstruktion des ursprünglichen Zustands?* (Teil III), S. 124 f.

<sup>17</sup> Kristeller 1902, S. 176; Levi d'Ancona 1977; Greenstein 1992, S. 76 f.; Herrmann, Michaela: *Anonym, Der heilige Sebastian*, in: Evers 1995-96, S. 128.

<sup>18</sup> Degenhart und Schmitt datieren die Blätter Bellinis um 1440 (Degenhart/Schmitt 1990 b, S. 315 & 356).

<sup>19</sup> Mantegna hat den Vertrag zur Ausmalung der Kapelle am 16. Mai 1448 unterzeichnet. 1457 waren die Arbeiten beendet. Vgl. Lightbown 1986, S. 388.

<sup>20</sup> Alle von Alberti gestalteten Kirchenfassaden beziehen sich in ihrer Gliederung auf Triumphbögen. Die Fassade von San Francesco in Rimini, um 1450, enthält Elemente des Augustusbogens in Rimini und des Konstantinsbogens (Wittkower 1969, S. 36 ff.). Die Fassadenerneuerung von Santa Maria Novella in Florenz, die 1458 begann, hat den Severusbogen als Vorbild (Williams Lehmann 1988, S. 388 ff.), während San Sebastiano in Mantua, ab 1460, am Bogen in Orange orientiert ist (Williams Lehmann 1988, S. 396 ff.). San Andrea in Mantua, um 1470, bezieht sich wiederum auf San Sebastiano und Santa Maria Novella (Williams Lehmann 1988, S. 400).

Neubauten, die in ihrem Aufbau eng am Sergierbogen von Pola (Abb. 227) orientiert sind. Diese sind das Eingangstor des Arsens (Abb. 228) in Venedig und der Triumphbogen Alfonsos (Abb. 229) in Neapel.<sup>21</sup>

Der zeitliche Rahmen für diese Studie umfaßt im wesentlichen die zweite Hälfte des 15. und den Beginn des 16. Jahrhunderts: Im letzten Drittel des Quattrocento ist die größte Häufung von Triumphbögen auf Bildern zu verzeichnen, und nach 1500 verliert das Motiv in der Malerei rapide an Bedeutung.

Um eine einfache Handhabung des umfangreichen Materials zu ermöglichen, befindet sich im Anhang ein Verzeichnis der herangezogenen Schriften (S), Zeichnungen (Z) und Bilder (B). Außerdem sind in einem Katalog die wichtigsten Triumphbögen aufgeführt, die in der Renaissance Beachtung gefunden haben. Die nachantike Geschichte jedes Bogens wird bis ins 16. Jahrhundert nachgezeichnet, und eine Auflistung der Schriften, Zeichnungen und Bilder zum jeweiligen Monument ermöglicht einen Eindruck vom Stellenwert, der ihm in den Augen der Antiquare und Künstler zukam.

---

<sup>21</sup> Das Tor des Arsens wurde 1457/58-60 errichtet (Lieberman 1991, S. 117); beim Triumphbogen Alfonsos erstreckte sich die Bauzeit von 1455-71 (Kruft/Malmanger 1975, S. 222 f.).

## 0.2 Triumphbögen in Antike und Mittelalter

### 0.2.1 Triumphbögen aus Sicht der heutigen archäologischen Forschung

Jacob Burckhardt schätzt im *Cicerone* die Triumphbögen als wichtigste Denkmäler aus der Kaiserzeit ein.<sup>22</sup> Diese Auffassung hat sicherlich mit dem Erhaltungszustand der Monumente zu tun. In mehreren Städten, vor allem in Rom, waren römische Triumph- und Ehrenbögen noch vollständig zu sehen. Schwierigkeiten ergaben sich von Anfang an bei der Frage nach der Herkunft und der Deutung des Monuments.<sup>23</sup>

Der freistehende Bogen ist, nach unterschiedlicher Meinung, als Isolierung aus dem Torbau oder aber direkt aus Einzelmonumenten entstanden.<sup>24</sup> Bereits aus republikanischer Zeit ist die Errichtung einiger Bögen überliefert.<sup>25</sup> Aber erst Augustus etablierte den Typus des Bogens als Staatsmonument und nutzte seine Möglichkeiten der Architektur- und Bildersprache zu neuen Formen der Repräsentation und Demonstration seiner Herrschaft.<sup>26</sup> Der zur Zeit Konstantins überarbeiteten Beschreibung der vierzehn Regionen Roms, deren Aufteilung auf Augustus zurückgeht, ist zu entnehmen, daß es in der Spätantike allein in Rom 36 Bögen gegeben hat.<sup>27</sup>

Der römische Triumphbogen wurde ursprünglich als "fornix" bezeichnet, seit der Zeitenwende auch "ianus" und zunehmend "arcus". Im 3. Jahrhundert n. Chr. taucht der Begriff "arcus triumphalis" viermal in spätantiken Bauurkunden auf, die bestimmte einzelne Bögen in Afrika betreffen.<sup>28</sup> Im 9. Jahrhundert wird dieser Terminus in christlichem Zusammen-

---

<sup>22</sup> "Weit die wichtigsten Kaiserdenkmäler, mit Ausnahme jener beiden Spiralsäulen, sind die Triumphbögen, eine echt italische, und zwar etruskische Form des Prachtbaues, welche uns zugleich den Sinn römischer Dekoration deutlicher offenbart als die meisten sonstigen Überreste." Zitiert nach: Burckhardt 1986 (1855), S. 33.

<sup>23</sup> Ferdinand Noack formuliert dies so: "In dem römischen Triumphbogen begegnen sich so verschiedenartige Aufgaben und Probleme, daß es schwer erscheint, zu einer eindeutigen Aufklärung seines Wesens und seiner Geschichte zu gelangen." Zitiert nach: Noack 1925-26, S. 147. In seiner Studie versucht er, der Beantwortung dieser Fragen näherzukommen. Bereits vor ihm setzten sich Emanuel Löwy und Christian Hülsen mit der Herkunft und Bedeutung des Triumphbogens auseinander. Vgl. Löwy 1903; Hülsen 1903.

<sup>24</sup> Kähler 1939, Sp. 488 ff.; Roehmer 1997, S. 7.

<sup>25</sup> Kähler 1939, Sp. 377; Roehmer 1997, S. 11 ff.

<sup>26</sup> Augustus nutzte in der Zeit nach der Schlacht von Actium im Jahre 31 v. Chr. verschiedene Möglichkeiten zur Festigung seines Imperiums. Eines davon war, den Ehrenbogen mit politischen Manifestationen zu belegen, indem er Statuen von Zeitgenossen auf ihnen aufstellen ließ (vgl. das Plinius-Zitat auf S. 18) und deren Aussagen eng auf seine Person bezog, zuerst beim Actiumbogen auf dem Forum Romanum. Vgl.: Zanker 1987, S. 85 ff.; De Maria 1988, S. 55 f.; Wallace-Hadrill 1990, S. 166 ff.; Roehmer 1997, S. 110 ff. & 284 ff.

<sup>27</sup> Die katalogartige Beschreibung der vierzehn augusteischen Regionen, die in zwei nur wenig voneinander abweichenden Versionen aus der Zeit Konstantins überliefert ist, enthält den Vermerk: "arci marmorei XXXVI". Vgl. Valentini/Zucchetti 1940, Bd. I, S. 63 ff. & 161 & 310. Vgl. zu den antiken Regionen ausführlich: Gregorovius, Ed. Kampf (1988), Bd. I, S. 15 ff.; Krautheimer 1981, S. 25.

<sup>28</sup> Kähler 1939, Sp. 464 & 491; Roehmer 1997, S. 14 ff.

Zu den in der Antike verwendeten Begriffen vgl. ausführlich: Wallace-Hadrill 1990, S. 144 ff.

hang gebraucht, und seit den *Mirabilia urbis Romae* (S 2) aus dem 12. Jahrhundert bildet er in Schriften des Mittelalters und der Renaissance die gängige Bezeichnung für die meisten antiken Bogenmonumente in Rom.<sup>29</sup> Triumphbögen im eigentlichen Sinne sind jedoch nur die Bögen, die aus Anlaß eines militärischen Sieges errichtet worden sind. Von den erhaltenen Bögen sind dies lediglich der Konstantinsbogen (Kat. 1) und der Severusbogen (Kat. 3). Die anderen Bögen werden aber dennoch in den meisten Schriften ebenfalls als Triumphbogen bezeichnet.<sup>30</sup>

In seinen architektonischen Grundelementen besteht ein römischer Triumphbogen aus zwei Mauerpfeilern und einem Tonnengewölbe, das diese miteinander verbindet. Pilaster im Durchgang, die auf die Fassaden umknicken und durch Kapitelle abgeschlossen sind, tragen die Halbtone, die ihrerseits an der Bogenstirn als Archivolte ausgeprägt ist.

In ihrem Kern bestehen Triumphbögen aus Gußmauerwerk, Travertin oder Ziegelsteinen. Sie wurden mit repräsentativen Steinarten, meistens mit Marmor, verkleidet.<sup>31</sup> Besonderheiten hinsichtlich der verwendeten Materialien boten der sogenannte Arco di Portogallo (Kat. 4; Abb. 4) mit Säulen aus grünem Marmor und der Konstantinsbogen (Kat. 1), dessen Säulen aus gelbem, numidischen Marmor bestehen und bei dem die rechteckigen Felder um die Tondi mit Porphyr ausgelegt waren.<sup>32</sup> Reste davon sind noch zu sehen (Abb. 70). Die Figuren auf der Attika waren aus Bronze, ebenso wie die Buchstaben der Inschriften. Sie waren in die Vertiefungen in den Marmortafeln eingelegt, wie sie heute noch bei vielen Bögen zu sehen sind.

Hauptsächlich können zwei verschiedene Typen von Triumphbögen unterschieden werden: der eintorige Bogen mit entweder zwei oder vier Säulen und der dreitorige Bogen mit einer höheren Mittelöffnung zwischen zwei niedrigeren Seitenöffnungen und entsprechend vier Säulen. Diese Grundmuster kommen nebeneinander vor.<sup>33</sup>

Durch eine vorgeblendete Fassade werden die einzelnen Formen zunehmend differenziert und gleichzeitig geordnet. Indem Halb- oder Dreiviertelsäulen oder schließlich ganz von der Mauer gelöste Säulen in Bezug zum oftmals stark betonten Gebälk gebracht werden,

---

<sup>29</sup> Vgl. das Kapitel: *Zur Rezeption von Triumphbögen im Mittelalter* (Einleitung), S. 24 ff.

<sup>30</sup> Vgl. die Kapitel: *Eingrenzung des Materials durch die Antiquare* (Teil I), S. 30 ff. und: *Genese, Funktion und Definition von Triumphbögen* (Teil I), S. 46 f.

<sup>31</sup> Höcker 2002, S. 845.

<sup>32</sup> Raff 1994, S. 84 f.

<sup>33</sup> Wölfflin 1946 (1893), S. 53; Höcker 2002, S. 843 ff. Zweitorige Triumphbögen sind nur sehr selten über antike Schriftquellen bezeugt. Triumphbögen vom Typ des Quadrifrons kamen in Afrika und Kleinasien vor. Vgl. Pallottino 1958, S. 589 f. Vgl. zum sogenannten Janusbogen in Rom: Kat. 6 im Anhang.

treten die horizontalen und vertikalen Gliederungselemente anschaulich hervor. Sockel, Gebälk und Attika können in verschiedenen Variationen verkröpft werden.<sup>34</sup>

Über dem Gebälk erhebt sich die Attika, in die bei den meisten Triumphbögen die Widmungsinschrift eingefügt ist. Sie gehört zu den entscheidenden Bestandteilen des Monuments. Für das Verständnis des jeweiligen Bogens ist die Inschrift von großer Bedeutung, da aus ihr hervorgeht, für wen und von wem dieser errichtet wurde. Außerdem wird häufig der Grund für die Errichtung genannt.

Auf der Attika befindet sich außerdem eine meistens aus einem niedrigen, kastenförmigen Aufsatz bestehende Basis für die Standbilder, die ursprünglich wesentlich für die Unterscheidung von irgendeinem beliebigen Tor oder Durchgang waren.<sup>35</sup> Keine dieser Statuen ist erhalten geblieben. Ihr Aussehen und ihre Anordnung ist aber in literarischen Quellen und Inschriften, auf Reliefs und vor allem auf Münzbildern (Abb. 9-11) überliefert.<sup>36</sup> Für den bekrönenden Skulpturschmuck kamen demnach mehrere Motivvarianten in Frage. Vor allem wurden Standfiguren der Personen, denen das Monument gewidmet war, Reiterstandbilder oder Quadrigen auf dem Bogen aufgestellt. Es konnten aber auch Statuen von Göttern, von Gefangenen oder Trophäen hinzukommen.<sup>37</sup>

Seit dem 1. Jahrhundert wurde der Corpus der Triumphbögen zunehmend mit Reliefs geschmückt. Diese gehören jedoch nicht zur Grundausrüstung eines Triumphbogens.<sup>38</sup> Die figürliche Dekoration des Baukörpers kann sich auf wenige Details wie die Schlußsteine, einzelne Platten oder den Fries beschränken, wie etwa beim Titusbogen in Rom (Kat. 2; Abb. 2), beim Sergierbogen in Pola (Kat. 8; Abb. 17) oder beim Trajansbogen in Ancona (Kat. 9; Abb. 7). Beim Konstantinsbogen (Kat. 1; Abb. 1) und beim Severusbogen in Rom (Kat. 3; Abb. 3) sowie beim Trajansbogen in Benevent (Kat. 10; Abb. 8) ist hingegen fast die gesamte Oberfläche dekoriert.<sup>39</sup>

Auf den figürlichen Reliefs sind vor allem repräsentative Staatsakte und Zeremonien wiedergegeben, in denen die Herrscherideale des Kaisers vorgeführt werden. Die Themen und auch die Kompositionen der Szenen variieren kaum und kommen auf Staatsreliefs ebenso vor wie auf Münzbildern. Es gibt ein bestimmtes Repertoire an Motiven, das an Triumphbögen wiederholt zu finden ist. Dazu gehören Opferdarstellungen, Szenen mit

---

<sup>34</sup> Noack 1928, S. 172 ff.; Wölfflin 1946 (1893), S. 53; Pallottino 1958, S. 590; Höcker 2002, S. 843 ff.

<sup>35</sup> Wölfflin 1946 (1893), S. 52; Pallottino 1958, S. 588 f.; Roehmer 1997, S. 8; Höcker 2002, S. 843 f.

<sup>36</sup> Abbildungen von Münzen mit Triumphbögen sind zusammengestellt bei: Noack 1928, Tafel XXXVIII; und bei: Roehmer 1997, Tafeln 1-13. Statuenbekrönungen sind außerdem auf Reliefs zu sehen, beispielsweise auf dem *Beuterelief* (Abb. 13) im Durchgang des Titusbogens.

<sup>37</sup> Kähler 1939, Sp. 474 ff.; Pallottino 1958, S. 588 & 590 f.

<sup>38</sup> Noack 1928, S. 192 ff.; Pallottino 1958, S. 591; Höcker 2002, S. 845.

<sup>39</sup> Kähler 1939, Sp. 476 ff.; Pallottino 1958, S. 591.

administrativen Maßnahmen wie das *congiarium*, die Geldverteilung an die bedürftige Bevölkerung, und die *liberalitas*, die kaiserliche Fürsorge. Das zentrale Thema sind jedoch die Kriegszüge. Auch hier sind die Szenen der Repräsentation standardisiert: Es folgen aufeinander die *profectio*, der Auszug des Kaisers in den Krieg, die *lustratio*, die Reinigung vor dem Krieg, die *adlocutio*, die Ansprache an die Soldaten, die *submissio*, die Unterwerfung von Gegnern, dann die Darstellung der Schlacht selbst, der *adventus*, die Ankunft des Kaisers nach dem Sieg, der Triumph, das Siegesopfer und schließlich das *congiarium*, die Spende an das Volk.<sup>40</sup>

Diese Themen sind am besten in einem Reliefzyklus des Marc Aurel erhalten. Acht der Reliefs sind als Spolien an den Konstantinsbogen versetzt worden (Kat. 1), und drei weitere befinden sich im Konservatorenpalast in Rom.<sup>41</sup> Im mittleren Durchgang des Konstantinsbogens sind Schlachtenszenen zu sehen, die von einem großen Fries aus trajanischer Zeit stammen und hier neu angebracht wurden.<sup>42</sup>

Die beiden berühmten Reliefs des Titusbogens (Kat. 2) zeigen den Triumphzug des Imperators: den Beutezug (Abb. 13) und den Triumph (Abb. 14) nach dem Sieg in Jerusalem im Jahre 71 n. Chr.<sup>43</sup>

Die Standorte der Ehrenbögen innerhalb der Städte waren durchweg hervorgehoben und auf Sichtbarkeit angelegt. In Rom waren die Nähe der Hauptstraßen sowie der großen Fora und Plätze, aber auch die Zugangsbereiche zu Heiligtümern bevorzugt, in Provinzstädten meist Standorte innerhalb der Stadtzentren oder an den Haupt- und Durchgangsstraßen. Die Bögen konnten neben den Verkehrswegen stehen, sie konnten aber auch Straßen überspannen oder sich zwischen zwei ursprünglich nicht zu ihnen gehörenden Bauten erstrecken.<sup>44</sup>

Aus der Antike ist nur ein Zitat überliefert, in dem etwas über die Funktion von Triumphbögen ausgesagt wird. Es findet sich bei Plinius in der *Naturalis historia* 34,27:

"Columnarum ratio erat attolli super ceteros mortales quod et arcus significant novicio invento."

---

<sup>40</sup> Hölscher 2002, S. 262 ff.

<sup>41</sup> Scott Ryberg 1967; Hölscher 2002, S. 264. Zu den Reliefs des Konstantinsbogens vgl. die Abbildungen bei: Scott Ryberg 1967; bei: Bober/Rubinstein 1986, Abb. 182 d-i bis 182 e-iv; und bei: Peirce 1989, Abb. 11-18.

<sup>42</sup> Die Dekoration des Konstantinsbogens besteht zum großen Teil aus Spolien. Vgl. Kat. 1 im Anhang.

<sup>43</sup> Beuterelief: Census RecNo: 152474/2539A; Triumphrelief: Census RecNo: 152801/254E1.

Die Übersetzung dieses Zitats bereitet Schwierigkeiten.<sup>45</sup> Die Worte haben in der Forschung dazu geführt, Triumphbögen in ihrer wesentlichen Funktion als Statuenträger zu sehen. Diese Interpretation basiert auf der Übersetzung, daß neben den Säulen neuerdings – also zur Zeit des Plinius (23/24 – 79 n. Chr.) – auch Bögen dazu genutzt wurden, das Bild eines Menschen über die übrigen Sterblichen zu erheben.<sup>46</sup> Diese Information bezieht sich auf die erweiterte Nutzung des Bogenmonuments durch Augustus, der Statuen von Zeitgenossen auf den Bögen aufstellen ließ, um politische Botschaften zu vermitteln.<sup>47</sup>

In der einzigen aus der Antike erhaltenen architekturtheoretischen Schrift, Vitruvs in frühaugusteischer Zeit verfaßtem zehnbändigen Werk *De architectura*, kommen Triumphbögen nicht vor.<sup>48</sup> Dies ist insofern von besonderer Relevanz, als sich Autoren wie Alberti (S 17) und Serlio (S 27) später grundlegend mit Vitruv auseinandersetzen.<sup>49</sup> Im Unterschied zu seinem Text spielen Triumphbögen in ihren Abhandlungen allerdings eine wesentliche Rolle.<sup>50</sup>

Aus Mangel an weiteren Schriftquellen bleibt in erster Linie die Betrachtung der Bögen selbst. So ergeben sich aufgrund der Ausstattung und des Standortes vielfältige Bedeutungen, die über andere Monumenttypen hinausgehen. Über die Ausstattung des Bogens konnten sowohl die Stellung des Geehrten als auch seine politischen Schwerpunkte definiert werden. Durch die Begehbarkeit des Monuments und die Wahl des Standortes in Bezug zu anderen Bauten und örtlichen Gegebenheiten ergaben sich zusätzliche Möglichkeiten, Botschaften zu vermitteln.<sup>51</sup>

---

<sup>44</sup> Kähler 1939, Sp. 472 f.; Höcker 2002, S. 841 ff.

<sup>45</sup> Das Problem besteht darin, ob mit "novicio invento" gemeint ist, daß der Bogen die neue Erfindung gegenüber der Säule sei, die demnach schon vorher da gewesen sein muß, oder ob die Neuheit darin besteht, daß auf beiden Monumenten Statuen von Personen aufgestellt werden, die über den übrigen Sterblichen stehen ("super ceteros mortales"). Über die zeitliche Abfolge von Säule und Bogen wäre dann nichts ausgesagt, wohl aber über die Bedeutung beider Monumente: Diese wäre dann identisch. Die zweite Übersetzungsmöglichkeit ist aus grammatikalischen Gründen vorzuziehen. "invento" ist der Ablativ von "inventum, -i" und kann in Verbindung mit "significare" (eine Bedeutung haben/bekommen) übersetzt werden mit: "durch die neue Erfindung eine Bedeutung bekommen". Die Übersetzung des ganzen Satzes könnte in etwa lauten: "Der Grund der Säulen war es, (Standbilder) aufzustellen, die über den übrigen Sterblichen standen, ebenso wie die Bögen durch die neue Erfindung eine (neue) Bedeutung bekommen."

<sup>46</sup> Kleiner 1989, S. 196; Roehmer 1997, S. 6 f.

<sup>47</sup> Vgl. zur Wiederbelebung des Ehrenbogens durch Augustus: Anmerkung 26.

<sup>48</sup> Es ist sogar die Ansicht vertreten worden, Vitruv vertrete eine bewußt antiaugusteische Position. Vgl. Knell 1991, S. 166.

<sup>49</sup> Vgl. zu Alberti: Krautheimer 1963; vgl. zu Serlio: Dittscheid 1989.

<sup>50</sup> Vgl. das Kapitel: *Architektonische Gliederung* (Teil I), S. 42 & 44 f.

<sup>51</sup> Künzl 1988, S. 48; Roehmer 1997, S. 6 f. & 284 ff.; Zaho 2004, S. 25.

Aus den Inschriften geht hervor, daß Bogenmonumente aus verschiedenen Anlässen errichtet werden konnten.<sup>52</sup> Die Bögen des Konstantin (Kat. 1) und des Severus (Kat. 3) wurden den Kaisern nach einer gewonnenen Schlacht vom römischen Senat gestiftet, der ebenfalls vom römischen Senat gestiftete Titusbogen (Kat. 2) wurde wohl aus Anlaß des Sieges in Jerusalem errichtet, auch wenn er erst zehn Jahre nach diesem Ereignis errichtet wurde und die Inschrift sich nicht darauf bezieht, der Bogen in Ancona (Kat. 9) wurde Trajan für die Erneuerung des Hafens ebenfalls vom römischen Senat errichtet, und der Trajansbogen von Benevent (Kat. 10) wurde vom römischen Senat für die Vollendung der Via Traiana gestiftet. Der Sergierbogen (Kat. 8) hingegen wurde zur Zeit der Republik errichtet, ist eine private Stiftung und ehrt die Verstorbenen einer Familie. Bögen, die für die Zeremonie des Triumphzuges in Rom errichtet wurden, hat es nicht gegeben.<sup>53</sup>

Es sind zahlreiche antike Berichte überliefert, aus denen die Route und der Ablauf der *pompa triumphalis* rekonstruiert werden kann.<sup>54</sup> Zu Beginn des Triumphzuges sammelte sich das Heer auf dem Marsfeld und zog dann durch die *porta triumphalis* in die Stadt ein. Der genaue Standort und das Aussehen dieses Tores gehen aus den antiken Schriftquellen nicht hervor. Es ist sogar unklar, ob es sich um einen freistehenden Bogen oder um ein Stadttor handelte.<sup>55</sup> Der Triumphweg führte vom Marsfeld über das Forum Boarium zum Circus Maximus, dann entlang des Palatin zum Forum Romanum und endete am Kapitol, wo der Imperator dem Iupiter Capitolinus opferte.<sup>56</sup> Ein wesentliches Element des Triumphes war die Ankunft des Imperators, der *adventus augusti*, am *pomerium*, der Stadtgrenze, und am Tempel des Jupiter.<sup>57</sup>

Es wird nirgends erwähnt, daß während der Prozession bestehende Bögen durchschritten wurden. Von allen erhaltenen Bauten wurde von späteren Triumphzügen wohl nur der Titusbogen am Forum Romanum in diesem Sinne genutzt, da er auf der Zugroute lag. Der

---

<sup>52</sup> Vgl. zu den Erbauern von Triumphbögen und zu den Anlässen ihrer Errichtung ausführlich: Kähler 1939, Sp. 465 ff.

<sup>53</sup> Westfelling 1977, S. 11; Wallace-Hadrill 1990, S. 146; Roehmer 1997, S. 17.

<sup>54</sup> Die Quellen mit weiterführenden Informationen sind in deutscher Übersetzung zusammengestellt bei: Künzl 1988, S. 141 ff. Hier sind nur die Beschreibungen der Triumphfeiern aufgeführt, die später bildlich umgesetzt wurden. Der Triumph des Titus wird beschrieben bei: Flavius Josephus, *De bello Iudaico* 7, 3-7; der Triumph des Aemilius Paulus bei: Diodor und Plutarch; die Triumphfeiern des Cäsar bei: Plutarch, *Vitae parallelae*, Vita des Cäsar, und Sueton. Weitere Beschreibungen von Triumphzügen sind noch bei Livius, *Ab urbe condita*, zu finden.

<sup>55</sup> Vgl. zu Lage, Funktion und Aussehen der *porta triumphalis*: Versnel 1970, S. 132 ff., bes. S. 151 f.; Künzl 1988, S. 36 ff.; Kleiner 1989, S. 201 ff.; Roehmer 1997, S. 10.

<sup>56</sup> Vgl. zum Ablauf des Triumphzuges ausführlich: Versnel 1970, S. 94 ff.; Künzl 1988, S. 30 ff.

<sup>57</sup> Kantorowicz 1965 (1944), S. 45; Baldwin Smith 1956, S. 19 ff.; Versnel 1970, S. 388; Gizewsky, Christian: *Adventus*, in: *Der neue Pauly*, Bd. I, 1996, Sp. 135 f.



Severusbogen und der Konstantinsbogen sind bewußt entlang des Weges errichtet worden.<sup>58</sup>

Auf einigen antiken Reliefdarstellungen wird jedoch der Zug durch eine Bogenarchitektur wiedergegeben. Am bekanntesten ist das *Beuterelief* (Abb. 13) im Durchgang des Titusbogens, auf dem ein Triumphzug im Begriff ist, durch einen freistehenden, mit zwei Quadrigen bekrönten Bogen zu ziehen. Auf einem weiteren Relief, das von einem Triumphbogen des Marc Aurel stammt und sich heute im Konservatorenpalast befindet (Abb. 12), fährt der Imperator auf einem von Pferden gezogenen Wagen ebenfalls durch einen Bogen.<sup>59</sup> Bei beiden Darstellungen ist es fraglich, ob mit dem Torbau ein Triumphbogen oder die *porta triumphalis* gemeint sein soll.<sup>60</sup>

Die symbolische Bedeutung des Tormotivs wird kontrovers diskutiert. In modernen Interpretationen wird hinsichtlich der *porta triumphalis* die Theorie bevorzugt, daß der Zug durch dieselbe nach einer blutig gewonnenen Schlacht reinigende und sühnende Wirkung hatte und eine hohe Symbolkraft besaß.<sup>61</sup> In antiken Quellen werden jedoch zur Funktion der *porta triumphalis* keine Angaben gemacht.<sup>62</sup> Im übrigen gibt es keine Hinweise darauf, daß die potentielle symbolische Bedeutung dieses Tores auf Triumphbögen übertragen wurde.

Der Triumphbogen hat in erster Linie denkmalhaften Charakter. Die Mehrzahl der Bögen stellte Ehrenmonumente dar, die dazu dienten, das Andenken der Geehrten und ihrer Taten zu bewahren und weiterzutragen.<sup>63</sup>

---

<sup>58</sup> Künzl 1988, S. 19 & 48 f. Noch ein weiterer Bogen, ein Titusbogen am Ausgang des Circus Maximus, wurde beim Triumphzug zwangsläufig durchschritten. Von diesem sind nur wenige Reste erhalten, er ist aber auf einem Marmorplan der Stadt Rom aus severischer Zeit als dreitoriger Durchgang verzeichnet. Vgl. Künzl 1988, S. 16 ff.

<sup>59</sup> Censur RecNo: 151702/25096.

<sup>60</sup> Zum Relief des Titusbogens vgl.: Noack 1928, S. 195; Pfanner 1983, S. 71 f.; Oppermann 1985, S. 36 f.; Künzl 1988, S. 22 & 38 ff.; zum Relief des Marc Aurel vgl.: Scott Ryberg 1967, S. 15 ff., bes. S. 19.

<sup>61</sup> Höcker 2002, S. 842. Vgl. auch: Noack 1928, S. 162 f.; Baldwin Smith 1956, S. 30; Möbius 1958, S. 74; Willers, Dietrich: *Porta triumphalis*, in: *Der neue Pauly*, Bd. X, Sp. 183.

<sup>62</sup> Versnel 1970, S. 151 ff.; Künzl 1988, S. 41 ff.; Kleiner 1989, S. 201 ff.

<sup>63</sup> Kähler 1939, Sp. 373; Höcker 2002, S. 841.

### 0.2.2 Zur Rezeption von Triumphbögen im Mittelalter

Die Idee des Triumphes setzt sich ununterbrochen fort. Bereits der Einzug Jesu in Jerusalem wurde nach dem Vorbild des antiken *Adventus* gestaltet.<sup>64</sup> Von den Evangelisten, besonders von Johannes, wird für Jesus in Fortführung der *Adventus*-zeremonie hellenistischer Könige und römischer Imperatoren das Bild des siegreichen Friedensbringers hervorgerufen.<sup>65</sup> Die antike politische Ordnung wurde durch die Kirche ersetzt, die Insignien der heidnischen Götter durch das Kreuz.<sup>66</sup> Szenen mit dem Einzug in Jerusalem tauchen erstmals auf christlichen Sarkophagen des 4. Jahrhunderts auf. Die Darstellungen greifen ein in der imperialen Kunst entwickeltes Bildschema auf,<sup>67</sup> gleichen es aber in Einzelheiten dem biblischen Bericht an.<sup>68</sup>

Im 5. Jahrhundert wird die antike Triumphidee auf die ikonographischen Programme christlicher Kirchen übertragen. Ein Beispiel sind die Mosaiken in der Apsis von S. Pudenziana in Rom, wo Christus umgeben von den Aposteln im Himmlischen Jerusalem thronet. Hinter ihm erhebt sich ein großes Gemmenkreuz, links und rechts davon sind die Evangelistensymbole zu sehen.<sup>69</sup>

Das Motiv des Triumphbogens wird jedoch nur vereinzelt aufgenommen. In karolingischer Zeit wurde beim sogenannten Einhardsbogen ein christliches Triumphalprogramm mit der Form eines antiken Triumphbogens verbunden.<sup>70</sup> Der Bogen wurde um 828 im Auftrag Einhards, des Biographen Karls des Großen und Abt von S. Servatius in Maastricht, für sein Kloster hergestellt. Eine Zeichnung aus dem 17. Jahrhundert, die sich in Paris befindet, vermittelt einen Eindruck vom Aussehen des verlorenen Reliquiars.<sup>71</sup> Dieses war in seiner Form an einem eintorigen antiken Triumphbogen, etwa dem Titusbogen in Rom, orientiert. In der Attika befand sich eine Widmungsinschrift, die, gemäß der Zeichnung, in klassischer *Capitalis Quadrata* geschrieben war:

---

<sup>64</sup> Kantorowicz 1965 (1944), S. 41 ff.; Pinelli 1985, S. 281.

<sup>65</sup> Stutzinger 1983, S. 295 verweist auf die Prophetie des Sacharja, auf die sich Matthäus 21, 4-5 und Johannes 12, 12-15 beziehen. Die entscheidende Stelle (Sacharja 9, 9.10) lautet: "Er schafft den Völkern Frieden durch seinen Spruch, und seine Herrschaft reicht von Meer zu Meer vom Euphrat bis an die Enden der Erde." Zitiert nach: Stutzinger 1983, S. 295.

<sup>66</sup> Kantorowicz 1965 (1944), S. 44.

<sup>67</sup> Vgl. die Reliefs von einem Ehrenbogen des Marc Aurel (Abb. 12) und vom Titusbogen (Abb. 14).

<sup>68</sup> Kantorowicz 1965 (1944), S. 49; Dinkler 1970, S. 17 ff. & 50 ff.; Stutzinger 1983, S. 294.

<sup>69</sup> Ihm 1992 (1960), S. 130 ff.; Christe 1971, S. 33 ff.; Belting 1973, S. 101 f.

<sup>70</sup> Belting 1973, S. 97.

<sup>71</sup> Paris, Bibliothèque nationale, ms. fr. 10440, folio 45. Abgebildet ist das Blatt bei: Christe 1971, S. 37; und bei: Belting 1973, S. 94 f.

AD TROPAEUM AETER/NAE VICTORIAE SVSTI/NENDVM EINHARDVS /  
PECCATOR HVNC AR/CVM PONERE AC DEO / DEDICARE CVRAVIT.<sup>72</sup>

Einhard selber nennt den Bogen "arcus" und beschreibt seine Funktion: Er diene dem Zeichen des ewigen Sieges, dem Kreuz Christi als Sockel.<sup>73</sup> In dieser Funktion kommt der Einhardsbogen der Funktion antiker Triumphbögen nahe. Diese waren monumentale Basen für die Statue des geehrten Imperators,<sup>74</sup> welche beim Einhardsbogen durch das christliche Kreuz ersetzt ist. Der Bogen selbst war mit Darstellungen von Autorenbildern der Evangelisten, biblischen Szenen und Heiligen in Rüstungen geschmückt.

Aus dem 9. Jahrhundert stammt außerdem ein Verzeichnis antiker und christlicher Monumente, das nach seinem Fundort als *Codex Einsidlensis* (S 1) bezeichnet wird.<sup>75</sup> Der Codex enthält die früheste bekannte Sammlung römischer Inschriften, ein Itinerar durch die Stadt Rom und eine Beschreibung der römischen Stadtmauer. Der Autor der Handschrift ist unbekannt. Möglicherweise stammt sie von einem Fuldaer Mönch, der im Zusammenhang mit dem Romzug Karls des Großen nach Italien reiste. Der heutige Wert der Inschriftensammlung besteht vor allem darin, daß sie zahlreiche Abschriften von Quellentexten enthält, die im Original im späteren Mittelalter und in der Renaissance verloren gegangen sind.<sup>76</sup> Die Inschriften des Konstantinsbogens (Kat. 1), des Titusbogens (Kat. 2) und des Severusbogens (Kat. 3) sind hier in ihren frühesten bekannten Abschriften erhalten. Der Autor des *Codex Einsidlensis* verwendet für die Bögen den Begriff "arcus".

Etwa zur selben Zeit wird im *Liber pontificalis*, das die Lebensbeschreibungen von Päpsten enthält, erstmals der Ausdruck "arcus triumphalis" im Bereich des Kirchenbaus als Bezeichnung für die Stirnwand vor Transept oder Apsis verwendet.<sup>77</sup> In der Vita von Paschalis I. (817-824) wird berichtet, daß dieser den Triumphbogen und andere Bauteile von S.

---

<sup>72</sup> "Auf daß er das Feldzeichen des ewigen Sieges trage, ließ Einhard der Sünder diesen Bogen aufstellen und Gott weihen." Zitiert nach: Belting 1973, S. 93.

<sup>73</sup> Christe 1971, S. 35 f.; Belting 1973, S. 93 ff.; Pinelli 1985, S. 286 f.

<sup>74</sup> Vgl. das Kapitel: *Triumphbögen aus Sicht der heutigen archäologischen Forschung* (Einleitung), S. 17.

<sup>75</sup> *Codex Einsidlensis*, Ed. Walser (1987), S. 9.

<sup>76</sup> Die Inschriften der Bögen des Arcadius, Honorius und Theodosius (folio 68 a; Walser S. 19), des Gratian, Valentinian und Theodosius (folio 69 a; Walser S. 23), des Titus im Circus Maximus (folio 71 b, Walser S. 33) sowie des Marc Aurel (folio 73 a, Walser S. 39), zu dem wahrscheinlich die heute im Konservatorenpalast aufbewahrten Reliefplatten (vgl. Abb. 12) gehörten, sind nur durch den *Codex Einsidlensis* überliefert. Vgl. *Codex Einsidlensis*, Ed. Walser (1987), S. 9 f.

<sup>77</sup> Die Lebensgeschichten wurden von zeitgenössischen Mönchen aufgeschrieben. Vgl. zum Sinn und zum Verwendungszweck des *Liber Pontificalis*: Davis 1995, S. XI f. Vgl. zur Verwendung des Begriffs "arcus triumphalis" im *Liber Pontificalis*: Huelsen 1903, S. 425; Belting 1973, S. 105; Krautheimer 1981, S. 150; Frugoni 1984, S. 20 f.

Prassede mosaizieren ließ.<sup>78</sup> Auf den Mosaiken des Triumphbogens in S. Prassede ist Christus umgeben von Engeln, den Aposteln und weiteren Personen im himmlischen Jerusalem wiedergegeben, und in der vom Triumphbogen eingerahmten Apsis steht in der Mitte Christus in der Haltung des *Sol invictus*, den ewigen Triumph Christi symbolisierend.<sup>79</sup> Noch einmal kommt der Terminus "*arcus triumphalis*" in der Biographie von Gregor IV. (827-844) für S. Paolo fuori le mura vor.<sup>80</sup> In der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts gebraucht noch Fulco von Beauvais in mehreren Briefen den Begriff "*arcus triumphalis*" in übertragener, christlicher Bedeutung.<sup>81</sup>

Seit dem 12. Jahrhundert wird der Begriff "*arcus triumphalis*" auch für antike Bögen in Rom verwendet. Im *Liber Pontificalis* ist in den Annalen für die Jahre 1116-1121 ein Weg beschrieben, den von Paschalis II. Besiegte gehen mußten. Er führte unter anderem zu einem Triumphbogen, mit dem höchstwahrscheinlich der Titusbogen gemeint ist.<sup>82</sup>

Es liegt nahe, daß die Bezeichnung "*arcus triumphalis*" von den Worten aus der Inschrift des Konstantinsbogens (Kat. 1) *ARCV(s) TRIVMPHIS INSIGN(is)* angeregt worden ist. Ein vergleichbarer antiker Wortlaut kommt in Rom nur an dieser Stelle vor, so daß eine Ableitung hierher wahrscheinlich ist.<sup>83</sup>

Verbreitet wird die Bezeichnung "*arcus triumphalis*" durch die zahlreichen Abschriften und Varianten der *Mirabilia urbis Romae* (S 2).<sup>84</sup> Die *Mirabilia* beinhalten ein Verzeichnis und eine Beschreibung der antiken Monumente und Sagen Roms.<sup>85</sup> Im ersten Teil kommen, nach Sachgruppen geordnet, unter den antiken Bauten die Aurelianische Stadtmauer mit

---

<sup>78</sup> *Liber Pontificalis* 100, 8: "Absidam vero eiusdem ecclesiae musibo opere exornatam variis decenter coloribus decoravit. Simili modo et arcum triumphalem eisdem metallis mirum in modum perficiens compsit." Zitiert nach: *Liber Pontificalis*, Ed. Duchesne (1955), Bd. II, S. 54. Vgl. Davis 1995, S. 9 f.

<sup>79</sup> Wisskirchen 1990, S. 75 ff. & 113.

<sup>80</sup> *Liber Pontificalis* 103, 27: "Immo vero obtulit iamdictus praesul in ecclesia doctoris gentium beati Pauli apostoli cortinam fundatam, pendentem in arcum triumphalem, habentem in medio Adnunciatio et Nativitatem domini nostri Iesu Christi; item velum oloverum I, pendentem in regularem sub imaginem argenteam habentem historiam imperatoris." Zitiert nach: *Liber Pontificalis*, Ed. Duchesne (1955), Bd. II, S. 79. Vgl. Ihm 1992 (1960), S. 135 ff.; Davis 1995, S. 62.

<sup>81</sup> Colker 1954, S. 211, 222 & 267. Vgl. Claussen 1975, S. 27.

<sup>82</sup> "Necnon et altera pugna inter eis commiserunt in Circolo maiore; et illi qui ex parte Paschalis fuerunt victi sunt, terga verterunt; illi vero persecuti sunt eos usque ad arcum triumphalem et per viam alteram desuper usque ad Sedem Solis." Zitiert nach: *Liber Pontificalis*, Ed. Duchesne (1955), Bd. II, S. 346. Mit dem "Circolo maiore" ist wahrscheinlich das Kolosseum gemeint, und als "*arcus triumphalis*" wird wohl der Titusbogen bezeichnet. Handelte es sich um den Konstantinsbogen, würde der Autor nicht zwei verschiedene Wege zu diesem Triumphbogen und zum Septizonium, dem "Sedes Solis" aufführen, da Kolosseum und Septizonium vom Kolosseum aus gesehen auf einer Strecke liegen. Vgl. *Liber Pontificalis*, Ed. Duchesne (1955), Bd. II, S. 346.

<sup>83</sup> Huelsen 1903, S. 425; Krautheimer 1942, S. 34.

<sup>84</sup> Die maßgebliche Edition des Urtextes, der in die Mitte des 12. Jahrhunderts datiert wird, steht bei Valentini/Zucchetti 1946, Bd. III, S. 18 f. Im Laufe der Jahrhunderte entstand eine Reihe von Bearbeitungen in verschiedenen Sprachen. Vgl. Miedema 1996, S. 255 ff.

ihren Türmen, Tore, Triumphbögen, Thermen, Paläste, Theater, Brücken, Tempel, Säulen und Grabmäler vor. In einem anderen Teil der *Mirabilia* sind die Bauwerke wie bei einem imaginären Rundgang durch die Stadt topographisch geordnet.<sup>86</sup> Unter den genannten Bauwerken überwiegen quantitativ mit Abstand die Tempel: Über 80 werden im Text aufgeführt. Es folgen mehr als zwanzig Paläste, 16 Tore, jeweils um die 10 Thermen, Theater und Brücken und schließlich je zwei Säulen und Grabmäler.

In den *Mirabilia* werden elf Triumphbögen aufgelistet:

"Hii sunt arcus triumphales: arcus Aureus Alexandri ad Sanctum Celsium; arcus Theodosii et Valentiniani et Gratiani imperatorum ad Sanctum Ursum; foris portam Appiam ad templum Martis arcus triumphalis; in Circo arcus Titi et Vespasiani; arcus Constantini iuxta Amphitheatrum; arcus Septem Lucernarum Titi et Vespasiani ad Sanctam Mariam Novam inter Pallanteum et templum Romuli; arcus Caesaris et senatorum inter aedem Concordiae et templum Fatale; iuxta Sanctum Laurentium in Lucina est arcus triumphalis Octaviani; deinde prope arcus qui nunc vocatur Antonini. Est arcus ad Sanctum Marcum qui vocatur Manus Carnea; in Capitulo arcus Panis Aurei."<sup>87</sup>

In einer Variante der *Mirabilia* ist noch ein weiterer Bogen hinzugefügt: "arcus Pietatis iuxta Sanctam Mariam Rotundam".<sup>88</sup> Die Monumente werden ohne Wertung und Gewichtung aneinandergereiht. Meistens sind sie mit kurzen topographischen Angaben versehen, die die Ortskenntnis des Autors voraussetzen. Zur Bezeichnung einiger Triumphbögen wurden den Inschriften die Namen der Geehrten entnommen, und das *Beuterelief* (Abb. 13) des Titusbogens mit dem siebenarmigen Leuchter fand hier früh Beachtung, wie aus der Bezeichnung "Septem Lucernarum" hervorgeht. Außerdem ist in den *Mirabilia* an anderer Stelle von goldenen Pferden auf den Bögen am Ein- und Ausgang des Circus Maximus die Rede.<sup>89</sup>

---

<sup>85</sup> Zur Gattungszuordnung der *Mirabilia* vgl.: Miedema 1996, S. 437 ff., bes. S. 445.

<sup>86</sup> Miedema 1996, S. 1 ff.

<sup>87</sup> Valentini/Zucchetti 1946, Bd. III, S. 18 f.

Weitere Bögen sind noch im übrigen Text verstreut: "arcus Stillans ante Septem Solium" (Valentini/Zucchetti 1946, Bd. III, S. 24); "arcus Romanus inter Aventinum et Albiston" (Valentini/Zucchetti 1946, Bd. III, S. 25); "Post Sanctum Sergium templum Concordiae, ante quod arcus triumphalis, unde erat ascensus in Capitolium" (Valentini/Zucchetti 1946, Bd. III, S. 55; mit diesem Bogen ist der Severusbogen gemeint).

<sup>88</sup> Valentini/Zucchetti 1946, Bd. III, S. 49, Anm. 4; Weißthanner 1954, S. 45.

<sup>89</sup> "In summitate triumphalis arcus, qui est in capite, stabat quidam equus aereus et deauratus, qui videbatur facere impetum, ac si vellet currere aequum. In alio arcu, qui est in fine, stabat alius equus ereus et deauratus similiter." Zitiert nach: Valentini/Zucchetti 1946, Bd. III, S. 58 f.

Triumphbögen kommen noch in weiteren mittelalterlichen Schriften vor. *De mirabilibus urbis Romae* (S 3) vom Magister Gregorius ist eine in England im 12. oder 13. Jahrhundert entstandene Bearbeitung der *Mirabilia*.<sup>90</sup> Die Auswahl der Triumphbögen – "archus triumphalis Augusti Caesaris", "arcus triumphalis Magni Pompeii" und "arcus triumphalis Cipionis" – ist allerdings ungewöhnlich, da keiner von ihnen mit existierenden Vorbildern in Zusammenhang gebracht werden kann.<sup>91</sup> Zwischen dem zweiten und dritten Triumphbogen beschreibt Magister Gregorius die "columpna triumphali Fabricii". Auch diese kann nicht mit einem direkten Vorbild identifiziert werden.<sup>92</sup> Noch in einer anderen Schrift kommen Triumphbögen und Triumphsäulen in einem Zusammenhang vor. In der Einleitung des von Boncompagno da Signa um 1200 verfaßten *Liber de obsidione Ancone* (S 5) wird die Trajanssäule zusammen mit dem Titusbogen und dem Konstantinsbogen ("arcus triumphales") als Beispiel für antike Ehrenmonumente herangezogen.<sup>93</sup> Aus beiden Texten läßt sich schließen, daß Triumphbögen und Triumphsäulen dieselbe Funktion zugeschrieben wurde. Diese Einschätzung stimmt mit dem durch Plinius überlieferten antiken Verständnis beider Monumente überein.<sup>94</sup>

In der Einleitung zum *Liber de obsidione Ancone* nehmen die Triumphmonumente eine ganz entscheidende Rolle ein bei der Frage nach dem unterschiedlichen Wert von Texten und Bildern als Medien der Erinnerung.<sup>95</sup> Bei dieser Diskussion handelt es sich um einen seit der Antike verbreiteten Rechtfertigungstopos der Historiographie. Die Geschichtsschreibung dient dazu, späteren Generationen durch Exempla Richtlinien für das eigene Verhalten vor Augen zu führen.<sup>96</sup> In diesem Zusammenhang berichtet Boncompagno da Signa, daß sich Titus und Vespasian zur Bekundung ihres Triumphes einen Triumphbogen errichten ließen. Prachtvoller hingegen sei der Konstantinsbogen, und weitere römische Bögen seien aufgrund ihres Alters verfallen. Auch ihnen waren die bedeutendsten Siege der Römer eingemeißelt.

Der Topos wird auch von Johann von Salisbury in der Einleitung zum *Policraticus* (S 4), der vor 1170 verfaßt wurde, aufgenommen. Triumphbögen ("arcus triumphales") verhelfen

---

<sup>90</sup> Miedema 1996, S. 257 f.

<sup>91</sup> Die entsprechende Textstelle steht bei: Valentini/Zucchetti 1946, Bd. III, S. 159 ff. Weder die Beschreibungen vom Aussehen der Bögen noch von ihrer topographischen Lage erlauben eine Identifizierung mit bestehenden oder in anderen Schriften überlieferten Monumenten. Vgl. zur Frage nach der Identifizierung der Bögen: Osborne 1987, S. 79 ff.; Nardella 1997, S. 96 ff. Vgl. zum arcus Pompeii: D. Palombi: *Arcus Pompeii*, in: Steinby 1993, Bd. I, S. 103; vgl. zum arcus Cipionis: F. Coarelli: *Forix Scipionis*, in: Steinby 1995, Bd. II, S. 266 f.

<sup>92</sup> Osborne 1987, S. 83 f.; Nardella 1997, S. 102 ff.

<sup>93</sup> Boncompagno, Ed. Zimolo (1937), S. 7 f.; vgl. auch: Frugoni 1984, S. 21.

<sup>94</sup> Vgl. das Kapitel: *Triumphbögen aus Sicht der heutigen archäologischen Forschung* (Einleitung), S. 18 f.

<sup>95</sup> Seiler 1997, S. 307.

den hervorragenden Männern deshalb zu Ruhm, weil die eingemeißelte Inschrift klarstellt, aus welchen Gründen und für wen sie errichtet wurden. Den "liberator patriae" und den "fundator quietis" – hier handelt es sich um Anspielungen auf die beiden Inschriften im mittleren Durchgang des Konstantinsbogens – erkennt der Betrachter nur dann, wenn die Widmungsinschrift den Triumphator als Konstantin ausweist.<sup>97</sup> In vergleichbarer Weise kommt dies nocheinmal in der *Cronica* des Anonimo Romano (S 7) vor.<sup>98</sup>

Die hohe Wertschätzung antiker Bögen wird noch auf zweifache Weise deutlich. Seit dem 12. und 13. Jahrhundert zierten einige Bögen als Wahrzeichen verschiedene Stadtwappen und Siegel. So stand der Augustusbogen für Fano, der Trajansbogen für Ancona (Kat. 9) und ein weiterer Augustusbogen für Rimini.<sup>99</sup> Die ursprünglich freistehenden Bögen von Pola (Kat. 8) und von Benevent (Kat. 10) wurden als Stadttore in die mittelalterlichen Stadtmauern einbezogen und als *porta aurea* bezeichnet.<sup>100</sup> Auch der Gavierbogen von Verona wurde im Mittelalter zum ummauerten Stadttor,<sup>101</sup> und für die im 12. Jahrhundert neu gestaltete Porta Romana in Mailand wurde ein antiker Ehrenbogen umgenutzt und ebenfalls als Stadttor in die Stadtmauer integriert.<sup>102</sup>

Spätestens seit dem 12. Jahrhundert wurde der Einzug eines neugewählten Papstes in den Lateran, der Possesso, der die Übernahme der Herrschaft über den Kirchenstaat symbolisierte, in Anlehnung an die antike Zeremonie des Adventus gefeiert.<sup>103</sup> Der Ablauf einer solchen Prozession wird von Benedetto Canonico im *Liber politicus* beschrieben. Der Weg führte entlang der Via Sacra unter dem Bogen der Kaiser Gratian, Theodosius und Valentinian, dem sogenannten Arcus Manus Carnea, dem Severusbogen und dem Titusbogen hindurch.<sup>104</sup>

---

<sup>96</sup> Herklotz 1999, S. 971 f.

<sup>97</sup> Saresberiensis, Ed. Webb (1909), Bd. I, S. 12 f. Vgl. Seiler 1997, S. 307; Herklotz 1999, S. 974.

<sup>98</sup> Anonimo Romano, Ed. Porta (1979), S. 3 f. Vgl. Seiler 1997, S. 307.

<sup>99</sup> Weiss 1965, S. 445; Campana 1959, S. 497; De Maria 1984, S. 445; Weiss 1989, S. 136.

<sup>100</sup> Greenhalgh 1984, S. 145.

<sup>101</sup> Tosi, Giovanna, in: Marini 1980, S. 35.

<sup>102</sup> Hülsen-Esch 1994, S. 60 ff. Die Überreste der Porta Romana befinden sich heute im Museo d'arte antica des Castello Sforzesco in Mailand. Vgl. Hülsen-Esch 1994, S. 36.

<sup>103</sup> Kantorowicz 1965 (1944), S. 50 f.; Baldwin Smith 1956, S. 21; Erffa 1958, Sp. 1448; Claussen 1975, S. 27; Westfeling 1977, S. 12; Lewine 1993, S. 80.

<sup>104</sup> "Qua finita coronatur ante basilicam Sancti Petri, in loco ubi ascendit equum, et coronatus cum processione revertitur ad palatium per hanc viam Sacram: per porticum et per praelibatum pontem, intrans sub arcu triumphali Theodosii, Valentiniani et Gratiani imperatorum et vadit iuxta palatium Chromatii, ubi Iudaei faciunt laudem; prosilens per Parrionem inter circum Alexandri et theatrum Pompeii, descendit per porticum Agrippinam, ascendit sub arcu Manus Carnea per clivum Argentarium, inter insulam eiusdem nominis et

In der Zeit zwischen den Pontifikaten von Nikolaus V. (1447-1455) und Sixtus IV. (1471-1484) wurde unter dem Titel "De clericis Romanis occurrentibus Papae" nochmals die Zeremonie des Possesso geschildert. Gegenüber der Beschreibung aus dem 12. Jahrhundert enthält diese eine entscheidende Neuerung: Hier ist die Rede von neu errichteten Triumphbögen.<sup>105</sup>

Auch weltliche Herrscher griffen die antike Triumphsymbolik wieder auf. So hielt Friedrich II. feierliche Einzüge 1229 in Jerusalem und 1237 in Cortenuova bei Cremona ab, die an den antiken Adventus angelehnt waren.<sup>106</sup> Auch Castruccio Castracani, Condottiere von Lucca, feierte 1326 einen Einzug in seine Heimatstadt,<sup>107</sup> und Cola di Rienzo ließ sich 1347 und 1354 in Rom mit festlichen Prozessionen feiern.<sup>108</sup> Es wird in den Quellen nicht berichtet, daß zu diesen Festzügen Triumphbögen errichtet wurden.<sup>109</sup>

Die Triumphidee findet im 14. Jahrhundert weite Verbreitung in der Literatur. Dante nutzt im *Purgatorio* in der *Divina Commedia* die Metaphorik und das Thema des antiken Triumphes, um seine allegorische Interpretation der Macht und des Ruhmes der triumphierenden Kirche auszudrücken.<sup>110</sup> Im 29. Gesang beschreibt Dante seine Vision eines himmlischen Festzuges in Worten, die an einen römischen Triumph erinnern.<sup>111</sup>

---

Capitolium. Descendit ante privatam Mamertini, intrat sub arcu triumphali inter templum Fatale et templum Concordiae [gemeint ist der Severusbogen], progrediens inter forum Traiani et forum Caesaris, subintrat arcum Nervae inter templum eiusdem deae et templum Iani, ascendit ante Asilum per silicem ubi cecidit Symon magus, iuxta templum Romuli. Pergit sub arcu triumphali Titi et Vespasiani qui vocatur Septem Lucernarum, descendit ad Metam Sudantem ante triumphalem arcum Constantini; reclinans manu laeva ante Amphitheatrum et per Sacram viam iuxta Colosseum revertitur ad Lateranum." Zitiert nach: Valentini/Zucchetti 1946, Bd. III, S. 219 f. Der arcus Theodosii, Valentiniani et Gratiani lag im Mittelalter auf einer der wichtigsten Pilgerstraßen, der *via triumphalis*, und bildete den monumentalen Zugang zum *pons Aelius*. Vgl. Lega, C.: *Arcus Theodosii, Valentiniani et Gratiani*, in: Steinby 1993, Bd. I, S. 95 f. Vgl. zum Arcus Manus Carnea: Malizia 1994, S. 132 ff.

<sup>105</sup> "Item notandum quod a Sancto Petro ad Lateranum fiunt domino Pape archus triumphales, et clerici Romani occurrunt eidem induti in Via Sacra, ubicumque possunt cum thuribulis et incenso, et in remunerationem dantur Romanis pro arcibus triginta quinque libre provesinorum et clericis pro thuribulis VIII libre et dimidia provesinorum." Zitiert nach: Nabuco 1966, S. 24. Vgl. Lewine 1993, S. 80.

<sup>106</sup> Friedrich II. ließ außerdem 1234-1239 das in Resten erhaltene Brückentor zu Capua errichten. In diesem Zusammenhang wurde häufig auf die römische Triumphbogenarchitektur hingewiesen, und das Brückentor wurde in den Kontext mit Friedrichs triumphalem Einzug nach dem Sieg von Cortenuova 1237 gestellt. Dem Tor lag aber allenfalls die Idee, nicht aber die architektonische Form antiker Triumphbögen zugrunde. Vgl. Pinelli 1985, S. 322; Esch 1994, S. 206. Das Tor hat in der zeitgenössischen und späteren Literatur verschiedene Bezeichnungen erhalten. Der Zusatz "triumphalis" ist nicht darunter. Vgl. Willemsen 1953, S. 62.

<sup>107</sup> Pinelli 1985, S. 323; Green 1986, S. 180.

<sup>108</sup> Anonimo Romano, Ed. Porta (1979). Vgl. Miglio 1984, S. 79 f.; Pinelli 1985, S. 323 f.; Seibt 2000.

<sup>109</sup> Erffa 1958, Sp. 1452 f.; Zaho 2004, S. 46 f.

<sup>110</sup> Pinelli 1985, S. 293 f.; Bernardo 1990, S. 33 ff.; Zaho 2004, S. 28 f.

<sup>111</sup> "Lo spazio dentro a lor quattro contenne un carro, in su due rote, triunfale, ch'al collo d'un grifon tirato venne" (*Purgatorio* 29, 107). Etwas später im selben Gesang spielt Dante direkt auf den antiken Triumph an:



In Boccaccios in den Jahren 1342-43 verfaßtem Gedicht *Amorosa Visione* ziehen im Traum auf einer Wand fünf allegorische Triumphe vorüber: die der Weisheit, des irdischen Ruhms, des Reichtums, der Liebe und des Schicksals.<sup>112</sup>

Petrarca beschreibt in seinem Gedicht *Africa* (1337-1339) den Triumphzug des Scipio Africanus nach seinen Siegen in Spanien und Nordafrika.<sup>113</sup>

Ausdruck des Triumphgedankens sind auch Petrarcas *Trionfi*, ein allegorisches Gedicht, das um 1340 begonnen wurde und bei Petrarcas Tod 1374 noch unvollendet war. Im Traum ziehen an dem Dichter sechs allegorische Triumphzüge nach dem Vorbild des römischen Triumphes vorbei: *Triumphus Cupidinis*, *Triumphus Pudicitiae*, *Triumphus Mortis*, *Triumphus Famae*, *Triumphus Temporis* und *Triumphus Aeternitatis*.<sup>114</sup> Triumphbögen selbst kommen weder bei Dante noch bei Boccaccio und Petrarca vor.<sup>115</sup>

Zur gleichen Zeit, in der zweiten Hälfte des Trecento, wurden in Miniaturen Triumphzüge römischer Imperatoren wiedergegeben. Ein bekanntes Beispiel ist die Darstellung des Triumphs des Cäsar im *Liber Ystoriarum Romanorum*, folio 90 verso (Abb. 15).<sup>116</sup> Auf dem Bild ist der Imperator im Begriff, mit einer Quadriga durch einen Bogen in die Stadt einzuziehen. Die Komposition ist an das Relief vom Ehrenbogen des Marc Aurel im Konservatorenpalast (Abb. 12) angelehnt.<sup>117</sup> Das Bild trägt die Unterschrift: "Como retorna aroma con uictoria". Triumph und Adventus beziehungsweise Triumphbogen und *porta triumphalis* sind hier in ihrer Bedeutung nicht voneinander zu unterscheiden. Dasselbe gilt für die Darstellung des *Triumph des Scipio Africanus* (Abb. 16) in einer in Darmstadt aufbewahrten Petrarca-Handschrift, die um 1400 in Padua entstanden ist.<sup>118</sup> Beide Bilder zeigen deutlich, daß weder dem einen noch dem anderen Miniaturenmalers bei der Wiedergabe der Tore die architektonischen Detailformen römischer Bögen besonders wichtig waren.

---

"Non che Roma di carro così bello rallegrasse Affricano o vero Augusto, ma quel del sol sarai pover con ello" (Purgatorio 29, 114 f.).

<sup>112</sup> Pinelli 1985, S. 298; Zaho 2004, S. 29 ff.

<sup>113</sup> Pinelli 1985, S. 294; Zaho 2004, S. 31 ff.

<sup>114</sup> Pinelli 1985, S. 299 ff.; Herendeen 1990; Ortner 1998; Zaho 2004, S. 33 ff.

<sup>115</sup> Ein späteres Beispiel ist die *Hypnerotomachia Poliphili* des Francesco Colonna von 1499. Hier werden vier allegorische Triumphzüge detailliert beschrieben und in Holzschnitten illustriert. Vergleichbar den *Trionfi* Petrarcas kommen auch hier weder im Text noch in den Illustrationen Triumphbögen vor. Vgl. Colonna, Ed. Ariani/Gabriele (1998), Bd. 1.

<sup>116</sup> Es handelt sich um eine römische Handschrift, die in der Hamburger Staats- und Universitätsbibliothek aufbewahrt wird (ms 151). Vgl. Brandis/Pächt 1974. Zu den ikonographischen Quellen der Darstellung von Triumphwagen vgl.: Battaglia Ricci 1999, S. 258.

<sup>117</sup> Sowohl das Relief vom Bogen des Marc Aurel als auch das Triumphrelief vom Titusbogen (Abb. 14) werden als Vorbilder vorgeschlagen. Vgl. Weisbach 1919; Carandente 1963, S. 23; Brandis/Pächt 1974, S. 11 ff., S. 130 f. & 192 ff.; Pinelli 1985, S. 292; Jacoff 1993, S. 77; Seibt 2000, S. 210 f.

<sup>118</sup> Darmstadt, Hofbibliothek (Codex 101).

# **1 Zur Rezeption von Triumphbögen in Schriften**

## **1.1 Bestandsaufnahme**

### **1.1.1 Eingrenzung des Materials durch die Antiquare**

Seit dem Beginn des Quattrocento erhöht sich stetig die Anzahl der Schriften, in denen die Denkmäler Roms aufgelistet werden oder die Topographie der Stadt beschrieben wird. Neben anderen Monumenttypen wird in ihnen eine große Fülle von Triumphbögen genannt. Zur besseren Übersicht sei auf die Tabelle im Anhang verwiesen. Auf diese beziehen sich die Zahlen in Klammern.

Noch eng an den *Mirabilia* (S 2) orientiert sind Schriften wie *De mirabilibus civitatis Romae* von Nicolás Rosell (S 6) aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts, wo die Auswahl der Monumente und auch ihre Bezeichnungen mit den *Mirabilia* identisch sind,<sup>119</sup> und der ausführlichere *Tractatus de rebus antiquis et situ urbis Romae* (S 10) des sogenannten Anonimo Magliabechiano vom Beginn des Quattrocento. Unter der Überschrift "Triumphales arcus marmorei" sind hier kurze Beschreibungen von 23 Bögen aufgeführt.<sup>120</sup> Der *Tractatus* zeichnet sich besonders dadurch aus, daß hier viele der Bauten mit einem Hinweis auf ihren Zustand versehen sind. Demnach waren zu Beginn des Quattrocento noch folgende Triumphbögen erhalten, die bereits in den *Mirabilia* vorkamen: der Arcus Theodosii et Valentiniani, der Augustusbogen an der Via Appia, der Konstantinsbogen, der Titusbogen, der Severusbogen sowie der Diokletiansbogen, der im Mittelalter "arcus manus carnea" genannt wurde. Hinzu kommen ein Augustusbogen "in platea pontis Sanctae Mariae" sowie der Argentarierbogen unter der Bezeichnung "arcus triumphalis iuxta Sanctam Gregorium Veli Aurei". Die anderen Bögen beschreibt der Autor als abgebrochen oder zusammengestürzt. Mit Wörtern wie "diruptus", "collapsus" oder "difformatus" bezeichnet er Bögen, die gar nicht mehr oder nur noch in ruinösem Zustand erhalten waren, und berichtet in manchen Fällen von ihrem Abriß oder ihrer Integration in nachantike Gebäude.<sup>121</sup> Bei einigen der Monu-

---

<sup>119</sup> Valentini/Zucchetti 1946, Bd. III, S. 185 f.

<sup>120</sup> Valentini/Zucchetti 1953, Bd. IV, S. 117 ff. Der Autor übersieht dabei, daß in zwei Fällen verschiedene Bezeichnungen denselben Bogen meinen. Die absolute Zahl der genannten Bögen reduziert sich somit auf 21.

<sup>121</sup> Folgende Bögen sind mit einem entsprechenden Vermerk versehen: Arcus Aureus, Arcus Antonini, Arcus Panis Aurei, Arcus per Romulum, Arcus factus Tiberio, Arcus Titi Claudii Drusi. Als stark beschädigt werden der Arcus Tropholi, der Arcus Pietatis, der Arcus Titi Quinti et Publii Lentuli und der Arcus Camilli beschrieben. Wieder andere Bögen tauchen in den *Mirabilia* (S 2) und im *Tractatus* (S 10) auf, in späteren Schriften aber nicht mehr. Wahrscheinlich sind diese Bögen im Laufe des frühen 15. Jahrhunderts ver-

mente, die in die Aufzählung aufgenommen sind, handelt es sich zudem nach heutiger Kenntnis nicht um Triumph- oder Ehrenbögen. So war der Arcus Titi Quinti Crispini et Publii Lentuli Teil eines Aquäduktes und der Arcus Camilli bildete den monumentalen Eingang zum Heiligtum der Isis und des Serapis auf dem Marsfeld.<sup>122</sup>

Neue Impulse gehen von einigen Autoren aus, die unter den Päpsten Martin V. (1417-1431), Eugen IV. (1431-1447) und Nikolaus V. (1447-1455) an der römischen Kurie beschäftigt waren. Diesem Kreis humanistischer Gelehrter gehörten Nicolò Signorili, Poggio Bracciolini und Flavio Biondo an.<sup>123</sup> Ihr Interesse galt vor allem der Topographie Roms und der Epigraphik. In der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts fand besonders unter den genannten Päpsten eine Rückbesinnung auf das antike Rom statt. Gleichzeitig beschäftigten sich die Antiquare vermehrt mit den Monumenten, die von der einstigen Größe und Pracht der Stadt zeugten.<sup>124</sup>

Signorili leitet die Textpassage über Triumphbögen in seiner um 1430 verfaßten *Descriptio Orbis Romae eiusque excellentiae* (S 11) mit dem Hinweis ein, nur noch von einigen der einst unzähligen Triumphbögen Roms sei noch etwas zu sehen und könnten glaubhafte Vermutungen angestellt werden.<sup>125</sup> Zu Signorilis Lebzeiten standen gemäß seiner anschließenden Aufzählung noch folgende Bögen: der später sogenannte Arco di Portogallo, der Augustusbogen "in platea pontis Sanctae Mariae", der Titusbogen, der Severusbogen, der Argentarierbogen, der Konstantinsbogen, der Gallienusbogen sowie ein Bogen in der Nähe der Kirche S. Maria Scola Graeca.<sup>126</sup>

---

schwunden. Dies sind der Arcus Theodosii, Valentiniani et Gratiani, der gelegentlich mit dem in der Nähe gelegenen Arcus Arcadii, Honorii et Theodosii verwechselt wurde. Der Arcus Theodosii, Valentiniani et Gratiani wurde im 16. Jahrhundert in die Beschreibungen Albertinis (S 22), Fulvius (S 25), Marlianos (S 26) und Faunos (S 28) wieder aufgenommen, aber immer mit dem Hinweis versehen, daß dieser Bogen nicht mehr existiere. Der Arcus Octaviano an der Via Appia kommt nur in den *Mirabilia*, im *Tractatus* und später noch einmal bei Rucellai (S 15) vor, der Arcus Titi et Vespasiani in circo in den *Mirabilia* und bei Bracciolini (S 14), der Arcus Manus Carnea in den *Mirabilia* und im *Tractatus*. Zwei weitere Bögen werden nur im *Tractatus* erwähnt: "arcus triumphalis inter domos Magnacutiae et domini Petri Leonis" und "arcus Faustinae et Antonini triumphalis".

<sup>122</sup> Vgl. Mari, Z.: *Arcus Lentuli et Crispini*, in: Steinby 1993, Bd. I, S. 97 und Coarelli, F.: *Arcus ad Isis*, in: Steinby 1993, Bd. I, S. 97.

<sup>123</sup> Vgl. zu Signorili: Valentini/Zucchetti 1953, Bd. IV, S. 154 ff.; zu Bracciolini: Petrucci, A.: *Bracciolini*, Poggio, in: *Dizionario biografico degli Italiani*, 1971, Bd. XIII, S. 640 ff.; zu Biondo: Fubini, R.: *Biondo Flavio*, in: *Dizionario biografico degli Italiani*, 1968, Bd. X, S. 536 ff.

<sup>124</sup> Castagnoli 1962, S. 1 ff.; Weiss 1989, S. 68 ff.

<sup>125</sup> "Erant insuper in eadem urbe archi triumphales innumeri, de quibus omnibus memoria non habetur; de aliquibus tamen qui videntur et de quibus potest aliquid dici, verisimili coniectura dicendum est." Zitiert nach: Valentini/Zucchetti 1953, Bd. IV, S. 192.

<sup>126</sup> Valentini/Zucchetti 1953, Bd. IV, S. 192 ff. Mit dem zuletzt genannten Bogen ist der Arcus Titi Quinti Crispini et Publii Lentuli, wie er im *Tractatus* genannt wird, gemeint. Biondo spricht bald darauf in *Roma in-*

In Bracciolinis *De varietate fortunae* (S 12) werden acht Bögen als "arcus triumphales" bezeichnet: der Severusbogen, der Titusbogen, der Konstantinsbogen, der Trajansbogen, der Arco di Portogallo, ein nicht weiter benannter Bogen über der Via Flaminia, der Gallienusbogen und der Titusbogen am Circus Maximus.<sup>127</sup> Hinzu kommt der Arcus P. Lentulus, der aber nicht in Zusammenhang mit den Triumphbögen genannt wird.<sup>128</sup>

Flavio Biondo führt in *Roma instaurata* (S 14) von 1446 folgende antiken Bauwerke und Monumente entsprechend ihrer topographischen Lage auf: Mauern, Tore, Brücken, Straßen, Aquädukte, Thermen, Foren und Plätze, Triumphbögen, Theater, Amphitheater, Tempel, Bibliotheken, Basiliken, Circhi, Säulen, Obeliskten, Metae, Pyramiden, das Septizonium, Curiae, Paläste. Der Text enthält aber auch Passagen, in denen die Bauwerke gemäß ihrer Funktion in Kategorien eingeteilt sind, etwa in öffentliche Profanbauten, Sakralbauten oder solche, die dem Schauspiel und der Unterhaltung dienen.<sup>129</sup> Unter diesen tauchen dann die einzelnen Monumenttypen wie Paläste, Triumphbögen, Tempel oder Theater auf, und schließlich folgen einzelne Beispiele. Triumphbögen nehmen hier schon aufgrund ihrer Quantität einen wichtigen Teil ein, werden aber in ihrer Bedeutung nicht vor den anderen Bauten hervorgehoben. Im entscheidenden Unterschied zu den Schriften, die sich in starkem Maße auf die *Mirabilia* (S 2) beziehen – etwa der *Tractatus* (S 10)<sup>130</sup> –, ist in den antiquarisch-topographischen Schriften seit der Mitte des Quattrocento die Anzahl der Tempel deutlich reduziert.

Biondo grenzt in *Roma instaurata* (S 14) die Zahl der Triumphbögen auf einen kleinen Kern ein, indem er feststellt, daß lediglich der Arco di Portogallo, der Konstantinsbogen, der Severusbogen und der Titusbogen unbeschädigt und als Triumphbögen zu bezeichnen seien.<sup>131</sup> Außerdem nennt Biondo neben dem Arcus Horatii Coclitis noch den Arcus Ro-

---

*staurata* (S 14) von sehr alten Bögen nahe dieser Kirche, die er mit Horatio Coclitis in Verbindung bringt und die zu seiner Zeit geschliffen und zu Kalk verarbeitet wurden: "Is locus videtur esse ultra ecclesiam sanctae Mariae de schola graeca, sive ut appellant in Cosmedim ad primas Aventini radices, qua is mons vergit ad pontes ubi nunc vetustissimos arcus marmoreos ut in calcem decoquerentur dolentes vidimus a fundamentis excidi." Zitiert nach: D'Onofrio 1989, S. 113. Beide Bezeichnungen meinen wahrscheinlich denselben Bogen. Vgl. Z. Mari, siehe Anmerkung 122.

<sup>127</sup> Bracciolini, Ed. Merisalo (1993), S. 96.

<sup>128</sup> Bracciolini, Ed. Merisalo (1993), S. 93.

<sup>129</sup> Weiss 1959, S. 22; Brizzolara 1979-80, S. 62.

<sup>130</sup> Im *Tractatus* (S 10) werden circa 90 Tempel genannt, während andere Bauten wie Stadttore, Straßen, Triumphbögen, Thermen, Paläste, Brücken und weitere Einzelgebäude mit bis zu über 20 Beispielen vertreten sind. Vgl. zu den *Mirabilia* das Kapitel: *Zur Rezeption von Triumphbögen im Mittelalter* (Einleitung), S. 25.

<sup>131</sup> "Pariter dicimus de arcubus triumphalibus, quorum perpauci nunc integri vel non maiori ex parte cernuntur: nec dignum satis censuimus loca ubi magna illorum pars fuerit investigare. Quatuor vero ex ipsis nunc extantium quos constat fuisse triumphales, unum Domitiani ad sanctum Silvestrum descriptissimum, reliquos tres Constantini, L. Septimij Severi, et T. Vespasiani accomodatori describemus tempore." Zitiert

mulus<sup>132</sup>, die beide zu seiner Zeit nicht mehr existierten, sowie den Gallienusbogen<sup>133</sup>, der aber nicht als Triumphbogen verzeichnet ist.

Eine weitere umfangreiche topographische Schrift stammt von Francesco Albertini, einem Geistlichen aus Florenz, der im Jahre 1502 nach Rom übersiedelte.<sup>134</sup> Die Passage über Triumphbögen in seinem *Opusculum de Mirabilibus Urbis Romae* (S 22) von 1510 beginnt mit der Bemerkung, in Rom habe es 36 Triumphbögen aus Marmor gegeben.<sup>135</sup> Diese Angabe ist der antiken Beschreibung der vierzehn Regionen Roms entnommen.<sup>136</sup> Albertini kommt aber in seiner anschließenden Aufzählung bei weitem nicht auf diese Zahl. In seinem Text werden lediglich 15 existierende und nicht mehr existierende Bögen mit Namen aufgeführt.

Von Andrea Fulvio erschien 1527 die topographische Schrift *Antiquitates urbis* (S 25), die Leo X. gewidmet ist. Fulvio war Schüler Pomponio Letos und hatte Zugang zum Kreis römischer Humanisten.<sup>137</sup> In seiner Schrift kommen unter den üblichen Bautypen auch Triumphbögen vor. Fulvio nimmt wie vor ihm Biondo eine rigorose Begrenzung ihrer Zahl vor, indem er schreibt, daß zu seiner Zeit nur noch drei Triumphbögen halbwegs unbeschädigt waren: der Konstantinsbogen, der Titusbogen und der Severusbogen.<sup>138</sup> Zudem erstellt er eine Bestandsaufnahme aller ihm bekannten römischen Bögen, knapp 20 an der Zahl. Von den meisten waren nur noch Ruinen oder Fundamente zu sehen.

An Fulvios Kenntnisse halten sich weitgehend die Antiquare Bartolomeo Marliano in *Urbis Romae topographia* (S 26), Lucio Fauno in *Delle antichità della città di Roma* (S 28), Lucio Mauro in *Le antichità della città di Roma* (S 31) und Bernardo Gamucci in *Libri quattro dell'antichità della città di Roma* (S 32).<sup>139</sup>

---

nach: D'Onofrio 1989, S. 205. Vgl. das Kapitel: *Genese, Funktion und Definition von Triumphbögen* (Teil II), S. 47.

<sup>132</sup> Die schon zu Beginn des Quattrocento eingestürzten Archi di Romolo werden mehrfach in Zusammenhang mit Triumphbögen erwähnt, aber in keinem Text ausdrücklich als Triumphbogen bezeichnet. Sie kommen vor im *Tractatus* (S 10), bei Biondo (S 14), Albertini (S 22), Fulvio (S 25), Marliano (S 26) und Fauno (S 28). Die letzten vier beziehen sich auf Biondo.

<sup>133</sup> Vgl. zum Gallienusbogen bei Biondo: Brizzolara 1979-80, S. 63 f., Fußnote 120.

<sup>134</sup> Ruyschaert, J.: Albertini, Francesco, in: *Dizionario biografico degli Italiani*, 1960, Bd. I, S. 724 f.

<sup>135</sup> "In urbe erant arcus marmorei triumphales appellati numero xxxvi (...)". Zitiert nach: De Albertinis 1510, 2. Buch, folio O vii.

<sup>136</sup> Vgl. das Kapitel: *Triumphbögen aus Sicht der heutigen archäologischen Forschung* (Einleitung), S. 15.

<sup>137</sup> Weiss 1959, S. 1 ff.; Ceresa, M.: *Fulvio, Andrea*, in: *Dizionario biografico degli Italiani*, 1998, Bd. L, S. 709 ff.

<sup>138</sup> "Fuerunt autem plures ex his tantum hodie minus lesi apparent tres in regione viae sacrae Constantini. Titi, & seueri Imp. (...)". Zitiert nach: Fulvio 1527, 4. Buch, folio XLVIII f.

<sup>139</sup> Vgl. Cantino Wataghin 1984, S. 201 ff.

Zu erwähnen sind noch die Schriften zweier humanistisch gebildeter Reisender aus Florenz. Der Kaufmann Giovanni Rucellai stellte nach einer Reise nach Rom im Jubeljahr 1450 unter dem Titel *Delle bellezza e anticaglia di Roma* (S 17) eine Liste mit den für ihn wichtigsten Sehenswürdigkeiten Roms zusammen, darunter sechs Triumphbögen sowie die Säulen des Trajan und des Marc Aurel.<sup>140</sup> Giovannis Sohn Bernardo Rucellai, der in Begleitung seines Schwagers Lorenzo il Magnifico und Donato Accaiuolis unter der Führung Leon Battista Albertis im Jahre 1471 die Ruinen Roms besichtigte und etwas später die Abhandlung *De urbe Roma* (S 21) verfaßte, nennt in seiner Schrift den Gallienusbogen, einen "iano ad Forum Boarium", der nach der folgenden Inschrift mit dem Argentarierbogen zu identifizieren ist, sowie den Severusbogen.<sup>141</sup>

Trotz der zunächst sehr unübersichtlichen Menge von Bögen, die in den aufgeführten Quellen genannt werden, kristallisieren sich einige wenige heraus, die in nahezu allen Schriften vorkommen: Es sind der Konstantinsbogen (Kat. 1; Abb. 1), der Titusbogen (Kat. 2; Abb. 2) und der Severusbogen (Kat. 3; Abb. 3). Diese Kerngruppe wird häufig um weitere Bögen ergänzt: den Arco di Portogallo (Kat. 4; Abb. 4), den Argentarierbogen (Kat. 5; Abb. 5), den Janusbogen (Kat. 6; Abb. 6) und den Gallienusbogen (Kat. 7; Abb. 83).

Mit Ausnahme des Janusbogens nimmt auch Palladio diese Bögen in seine 1554 verfaßte Schrift *Lantichita di Roma* (S 31) auf, die ausdrücklich als Neufassung der *Mirabilia* angelegt ist.<sup>142</sup> Wie Albertini (S 22) schreibt Palladio, in Rom habe es einst 36 Triumphbögen gegeben, ergänzt aber, daß zu seiner Zeit nur noch sechs von ihnen standen.<sup>143</sup>

Die Materialfülle zu stadtrömischen Bögen läßt die schriftlichen Quellen zu außerhalb von Rom gelegenen Triumphbögen spärlich erscheinen. Sie werden gelegentlich in Briefen,

---

<sup>140</sup> Rucellai, Ed. Perosa (1969), S. 75. Neben dem Konstantinsbogen, dem Titusbogen und dem Severusbogen bezeichnet Rucellai auch den Arco di Camillo und die Trofei di Mario irrtümlicherweise als Triumphbögen ("archo trionfale"). Außerdem nennt er einen "archo trionfale d'Ottaviano". Diese Bezeichnung kann Rucellai aus dem *Tractatus* übernommen haben, denn in anderen Schriften kommt der Bogen sonst nicht mehr vor. Die Säulen werden in ihrer Bedeutung den Triumphbögen gleichgestellt: "Una colonna a modo di campanile, (...), che fu facta per Adriano imperadore in luogho d'uno archo trionfale, (...). Un'altra colonna simile a quella di sopra, che fu fatta per Antonin Pio, per la medesima cagione." Zitiert nach: Rucellai, Ed. Perosa (1969), S. 75.

<sup>141</sup> Valentini/Zucchetti 1953, Bd. IV, S. 447, S. 450 & 452.

<sup>142</sup> "La qual cosa avendo io ben considerata, e massime per essermi venuto (non so come) alle mani un certo libretto intitolato *Le cose maravigliose di Roma*, tutto pieno di strane bugie, e conoscendo quanto sia appresso ciascuno grande il desiderio d'intendere veramente l'antiquità et altre cose degne di così famosa città, mi sono impegnato di raccogliere il presente libro, con quanta più brevità ho potuto, da molti fidelissimi autori antichi e moderni che di ciò hanno diffusamente scritto, (...)." Zitiert nach: Palladio, Ed. Puppi (1988), S. 10.

<sup>143</sup> "Trentasei furno in Roma gli archi trionfali, (...) ma oggidì non ne sono in piedi se non sei." Zitiert nach: Palladio, Ed. Puppi (1988), S. 18.

Reiseberichten und anderen Schriften erwähnt, die aus der Feder humanistisch gebildeter Amateure stammen.

Um die Mitte des Trecento findet der Augustusbogen von Rimini eine frühe Erwähnung in der *Cronica* des Anonimo Romano (S 7),<sup>144</sup> etwas später in Giovanni Dondis Schrift *Iter Romanum* (S 8),<sup>145</sup> die nach einer im Jahre 1375 unternommenen Reise durch Italien entstanden ist, dann in einem Brief von Leonardo Bruni an den Humanisten Niccolò Niccoli, der während einer Italienreise im Jahre 1409 im Dienste Innozenz VII. geschrieben wurde (S 9)<sup>146</sup> sowie bei Ciriaco d'Ancona im 1440/41 verfaßten *Itinerarium* (S 13)<sup>147</sup>. Ciriaco würdigt außerdem in seinen Schriften *Laus* und *Itinerarium* (S 13) den Trajansbogen seiner Heimatstadt als "arcus marmoreus et mirabilis".<sup>148</sup>

Des weiteren schrieb der verschiedene politische Ämter bekleidende Giovanni da Tolentino 1490 in einem Brief an den Dichter Baldassare Taccone, welche Monumente er auf einer Reise nach Rom bewundert hat (S 20). Darunter sind die Bögen von Rimini und Fano.<sup>149</sup> In Rom selbst ziehen die drei bekannten Bögen des Titus, des Severus und des Konstantin seine Aufmerksamkeit auf sich.<sup>150</sup>

Bisher waren einige außerrömische Triumphbögen nur verstreut vor allem in Reiseberichten vorgekommen.<sup>151</sup> In *Tutte l'opere d'Architettura et Prospettiva* (S 27) von 1540 behandelt Sebastiano Serlio im dritten Buch eine Reihe von ihnen in einem zusammenhängenden Abschnitt: den Sergierbogen von Pola (Kat. 8; Abb. 17), den Trajansbogen von Ancona (Kat. 9; Abb. 7), den Trajansbogen von Benevent (Kat. 10; Abb. 8), den Gavierbogen von Verona und die Porta dei Leoni in Verona in beiden, hintereinander liegenden

---

<sup>144</sup> "fecero arcora triomfali (...) como se trova mo' in Persia e in Arimino." Zitiert nach: Anonimo Romano, Ed. Porta (1979), S. 4. Mit dem Bogen in "Persia" ist wahrscheinlich der damals mit Augustus in Verbindung gebrachte etruskische Bogen, die Porta Marzia, in Perugia gemeint. Vgl. Anonimo Romano, Ed. Porta (1979), S. 444.

<sup>145</sup> "Item in eadem civitate est notabilis et magna porta, (...)." Zitiert nach: Dondi, Ed. Rossi (1888), S. 330.

<sup>146</sup> Der Bogen wird schlicht als "porta" bezeichnet. Vgl. De Maria 1984, S. 446.

<sup>147</sup> Ciriaco bezeichnet den Bogen von Rimini als "arcus mirificus". Vgl. Kyriacus, Ed. Mehus (1742), S. 35.

<sup>148</sup> Kyriacus, Ed. Mehus (1742), S. 44. Vgl. Campana 1959, S. 495 & Kat. 9.

<sup>149</sup> "Ibi [in Rimini] arcum triumphalem conspexi; alium Fani Fortunae sublimiorem aliquantulum quem cives in deae honorem erexerunt." Zitiert nach: Schofield 1980, S. 250.

<sup>150</sup> "In arcus tris triumphales oculos converti quibus Titi Augusti, Septimi Comodi fratris, et Constantini magnificae res gestae comprehenduntur." Zitiert nach: Schofield 1980, S. 253.

<sup>151</sup> Das erste Werk, das ganz Italien zum Thema hat, ist die *Italia Illustrata* von Flavio Biondo, gedruckt im Jahre 1453. Biondo beschreibt darin vor allem historische und topographische Gegebenheiten, selten jedoch einzelne Bauwerke. So kommen auch Triumphbögen in seinem Buch nicht vor. Vgl. Fubini, R.: *Flavio Biondo*, in: *Dizionario biografico degli Italiani*, Bd. X, 1968, S. 548 ff.

Versionen neben dem Konstantinsbogen, dem Severusbogen, dem Titusbogen, dem Janusbogen und dem Argentarierbogen in Rom.<sup>152</sup>

Schließlich plante Andrea Palladio ein ganzes Buch über Triumphbögen, wie aus dem Vorwort zu seinen im Jahre 1570 erschienenen *I quattro libri dell'architettura* (S 33) hervorgeht.<sup>153</sup> In sein angekündigtes, aber nicht mehr geschriebenes *Libro degli archi* sollten die römischen Bögen des Konstantin, des Titus und des Severus aufgenommen werden, außerdem der Trajansbogen von Ancona, der Sergierbogen von Pola, erstmals der Augustusbogen von Susa sowie der Gavierbogen, die Porta dei Leoni und der Bogen des Jupiter Ammon in Verona.<sup>154</sup>

---

<sup>152</sup> Vgl. das Kapitel: *Triumphbögen in freien Interpretationen, in Veduten und in Architekturzeichnungen* (Teil II), S. 66 f. Ebenfalls in das Jahr 1540 datiert die Schrift *De origine et amplitudine civitatis Veronae* von Torellus Sarayna. Ausführlich beschreibt Sarayna hier den Arco dei Gavi, in vergleichbarer Art und Weise wie Serlio in seinem im selben Jahr erschienenen Traktat. Vgl. Sarayna 1540, 2. Buch, folio 20.

<sup>153</sup> "Io dunque tratterò prima delle case private e verrò poi a' publici edifici, e brevemente tratterò delle strade, dei ponti, delle piazze, delle prigioni, delle basiliche, cioè luoghi del giudizio, dei xisti e delle palestre, ch'erano luoghi ove gli uomini si esercitavano, dei templi, dei theatri e degli anfiteatri, degli archi, delle terme, degli acquedotti, e finalmente del modo di fortificar le città, e dei porti." Zitiert nach: Palladio, Ed. Magagnato/Marini (1980), S. 11. Im ersten Buch im 19. Kapitel über die Piedestale weist Palladio direkt auf das Buch über die Bögen hin: "E quasi in tutti i pedestili antichi si vede essere stato osservato di far la basa due volte più grossa che la cimacia, come si vederà nel mio libro degli archi." Zitiert nach: Palladio, Ed. Magagnato/Marini (1980), S. 66. Vgl. auch die Textpassage im dritten Buch, 16. Kapitel, die hier auf S. 56 abgedruckt ist.

<sup>154</sup> Darüber geben eine recht große Anzahl von Zeichnungen (vgl. das Kapitel: *Triumphbögen in freien Interpretationen, in Veduten und in Architekturzeichnungen* (Teil II), S. 67) und vor allem die Textpassage über Piedestale im 19. Kapitel des ersten Buches Aufschluß, in der mehrere Bögen als Beispiele herangezogen werden. Vgl. Palladio, Ed. Magagnato/Marini (1980), S. 66; Spielmann 1966, S. 85 ff.



### 1.1.2 Inschriften zur Benennung und zur historischen Einordnung

Der Ausgangspunkt der Humanisten für die Beschäftigung mit der Antike waren Schriftquellen. In bezug auf die Triumphbögen galt ihr Hauptinteresse den Widmungsinschriften, denen der Name des jeweils Geehrten, der Stifter und in den meisten Fällen das Motiv für die Errichtung eines Bogens zu entnehmen ist.

Wurden die Widmungsinschriften in den *Mirabilia* (S 2) lediglich zur Benennung der Bögen herangezogen,<sup>155</sup> entstand im 14. Jahrhundert ein Interesse für die Epigraphik unter historischen, sprachlichen und formalen Gesichtspunkten. Johann von Salisbury hatte in der Einleitung zum *Policraticus* (S 4) bemerkt, daß nur über die Inschrift zu erfahren sei, warum und für wen ein Triumphbogen eigentlich errichtet wurde. Als Beispiel nannte er den Konstantinsbogen.<sup>156</sup> Auf diesen Passus bei Johann von Salisbury bezieht sich Giovanni Dondi in seinem *Iter romanum* (S 8) von 1375 und zitiert wie dieser die Inschriften im Durchgang des Konstantinsbogens. Außerdem zitiert er die vollständige Inschrift des Titusbogens und die Teile der Inschrift des Severusbogens, aus denen der Grund für seine Errichtung hervorgeht.<sup>157</sup> Dondi geht es um die historischen Informationen, die den Inschriften zu entnehmen sind.

Interesse für den Sprachgebrauch zeigt Leonardo Bruni in einem Brief (S 9), den er am 20. Februar 1409 aus Rimini an Niccolò Niccoli schrieb. Dieser hatte Bruni zuvor darum gebeten, ihm alle Informationen über die antiken Bauwerke der Stadt zu schicken. Außer der Brücke des Tiberius berichtet Bruni über den Augustusbogens, dessen Inschrift er sprachlich analysiert.<sup>158</sup>

Der Anonimo Magliabechiano entnimmt den Widmungsinschriften in seinem *Tractatus* (S 10) historische Informationen, für wen und gelegentlich von wem und aus welchem Grund der jeweilige Bogen errichtet wurde.<sup>159</sup> Das Gewicht, das der Autor den Inschriften bei-

---

<sup>155</sup> Vgl. das Kapitel: *Zur Rezeption von Triumphbögen im Mittelalter* (Einleitung), S. 25.

<sup>156</sup> Vgl. das Kapitel: *Zur Rezeption von Triumphbögen im Mittelalter* (Einleitung), S. 25 f.

<sup>157</sup> Valentini/Zucchetti 1953, Bd. IV, S. 70 f. Vgl. zu Dondis grundlegenden Veränderungen gegenüber den *Mirabilia*: Cantino Wataghin 1984, S. 191 f.; Weiss 1989, S. 58 ff.

<sup>158</sup> "(...) cuius antiquitatem ex litteris superne incisus conjecturare licet. Quanquam enim ex parte quadam disiectae; tamen et Consulis mentionem habent, et diphtongi quaedam secundum antiquam scribendi normam, ut pro viis *vieis*, et pro celeberrimis *celeberrimeis* more Graecorum, qui nonnunquam hujusmodi diphtongo utuntur, scriptae legantur." Zitiert nach: Bruni, Ed. Mehus (1741), S. 76 ff. Vgl. zum Verhältnis Leonardo Brunis zu Niccolò Niccoli und zu Niccolis Interesse an römischer Schrift und lateinischer Sprache: Gombrich 1987, S. 121 ff.

<sup>159</sup> Der Anonimo zitiert die Inschriften nicht wörtlich, sondern gibt die gewonnenen Informationen in eigenen Worten wieder. Als Beispiel sei zitiert, was er aus der Inschrift des Severusbogens ableitet: "Arcus triumphalis (...) fuit factus Lucio Septimio et Marco Aurelio Antonino Pio propter multa per eos facta in urbe et etiam extra in propagatione populi, ut in eo epitaphio apparet (...)." Zitiert nach: Valentini/Zucchetti 1953, Bd. IV, S. 117 f. Vgl. Weiss 1989, S. 69.

mißt, läßt sich auch daran ablesen, daß er nicht nur Angaben über den Erhaltungszustand jedes einzelnen Monuments macht, sondern daß er sogar zwischen dem Zustand der Architektur und dem der Inschrifttafeln differenziert.<sup>160</sup>

Auf solche Details macht auch Bracciolini in *De varietate fortunae* (S 12) aufmerksam. Zwar zitiert er hier nicht die Wortlaute der Inschriften, aber er macht wie der Anonimo Magliabechiano zu den meisten der von ihm aufgeführten Bögen eine Angabe zum Erhaltungszustand der Inschrifttafeln.<sup>161</sup>

In voller Länge werden die Inschriften einiger römischer Bögen von Signorili in der *Descriptio Orbis Romae* (S 11) sowie die Inschriften des Augustusbogens in Rimini und des Trajansbogens in Ancona von Ciriaco im *Itinerarium* (S 13) aufgeschrieben. In den meisten der folgenden topographischen Schriften vor allem des 16. Jahrhunderts gehört es zur Beschreibung der Triumphbögen dazu, die Inschriften im vollständigen Wortlaut wiederzugeben.<sup>162</sup>

Auch Biondo entnimmt in *Roma instaurata* (S 14) den Inschriften Informationen zur Historie des jeweiligen Bauwerks. Neu ist bei Biondo hingegen die Frage nach der Definition und Funktion von Triumphbögen. Zwar waren bereits Signorili in der *Descriptio Orbis Romae* (S 11) aufgrund der Inschrift eines Bogens des Augustus Zweifel daran gekommen, ob es sich bei dem Bauwerk tatsächlich um einen Triumphbogen handelte,<sup>163</sup> aber erst Biondo analysiert systematisch die Wortlaute der Inschriften, um zu einer Definition des Monuments zu gelangen.<sup>164</sup>

---

<sup>160</sup> Ein Beispiel sei angeführt: "Arcus Theodosii et Valentiniani est inter mercatores ad Sanctum Ursum, de quo epitaphium diruptum est: tamen arcus est sanus, sed non marmoreus." Zitiert nach: Valentini/Zucchetti 1953, Bd. IV, S. 117. Vgl. Weiss 1989, S. 69.

<sup>161</sup> Bracciolini, Ed. Merisalo (1993), S. 93 & 96.

<sup>162</sup> Die Inschriften werden vollständig wiedergegeben bei Bernardo Rucellai (S 21), Albertini (S 22), Fra Mariano (S 23), Fulvio (S 25), Marliano (S 26), Fauno (S 28), Mauro (S 31) und Gamucci (S 32).

<sup>163</sup> "(...) licet sit in platea pontis Sanctae Mariae alius arcus in quo sic scriptum repperio: DIVVS AVGVTVS PONT.MAX.EX.S.B.REFECIT. Sed ego dictum arcum non fuisse triumphalem credo, sed forte factum Octaviano propter constructionem pontis." Zitiert nach: Valentini/Zucchetti 1953, Bd. IV, S. 192 f.

<sup>164</sup> Vgl. das Kapitel: *Genese, Funktion und Definition von Triumphbögen* (Teil I), S. 47. Vgl. zur Arbeitsmethode Biondos: Weiss 1958, S. 163; Mandowsky/Mitchell 1963, S. 13; Brizzolara 1979-80, S. 30 ff. & 46 ff.; Weiss 1989, S. 80.

## 1.2 Studium der Form

### 1.2.1 Skulptur- und Reliefschmuck

Deutlich weniger Aufmerksamkeit als den Inschriften kommt in den antiquarischen Schriften dem Relief- und Skulpturschmuck der Triumphbögen zu. Das *Beuterelief* (Abb. 13) mit dem siebenarmigen Leuchter im Durchgang des Titusbogens (Kat. 2) findet früh Beachtung, wie aus der bereits in der Inschriftensammlung im *Codex Einsidlensis* (S 1) anzutreffenden Beischrift "ad VII lucernas" hervorgeht. Ähnlich lautet die Bezeichnung in den *Mirabilia* (S 2), in Nicolás Rosells *De mirabilibus civitatis Romae* (S 6) und im *Tractatus* (S 10). Beide Reliefs des Titusbogens werden erst 1510 in Albertinis *Opusculum* (S 22) und etwas ausführlicher in Fulvius *Antiquitates* (S 25) beschrieben. An Fulvius Ausführungen halten sich weitgehend Marliano (S 26), Fauno (S 28), Mauro (S 31) und Gamucci (S 32).<sup>165</sup>

Sehr viel später wird der Reliefschmuck des Konstantinsbogens (Kat. 1) und des Severusbogens (Kat. 3) in die Beschreibungen aufgenommen. Leto bemerkt in seinen *Excerpta* (S 19) gegen Ende des Quattrocento die geflügelten Viktorien am Konstantinsbogen. Giovanni da Tolentino nennt in seinem *Brief* (S 20) von 1490 die historischen Reliefs des Konstantinsbogens, ebenso wie Albertini in seinem *Opusculum* (S 22). Fulvio (S 25) erwähnt die Viktorien und ebenfalls die historischen Reliefs.

Beim Severusbogen (Kat. 3) beschreibt erst Albertini (S 22) die Reliefs des Bogens, auf denen die Siege des Imperators und einige Kriegsmaschinen dargestellt sind. Etwas später geht Fulvio (S 25) auf die Personifikationen von Ländern und Flüssen beim Severusbogen und beim Konstantinsbogen ein.<sup>166</sup> Außerdem nennt er die Viktorien und Trophäen am Severusbogen.

Über sehr knappe inhaltliche Beschreibungen des Reliefschmucks dieser drei Triumphbögen geht keiner der Autoren hinaus. Die folgenden Antiquare des Cinquecento fügen nichts Neues hinzu, mit einer Ausnahme: Raffael.

Raffael erläutert im sogenannten *Brief an Leo X.* von 1519 (S 24) unter anderem die Idee, die antiken Bauwerke Roms zeichnerisch festzuhalten. In diesem Zusammenhang steht

---

<sup>165</sup> Vgl. die genauen Wortlaute im Katalog im Anhang.

<sup>166</sup> Die Darstellungen der Flußgötter am Severusbogen waren eine neue ikonographische Errungenschaft in der römischen Kunst. Vgl. Rubinstein 1996, S. 230 ff.

auch der Versuch, die antiken Künste historisch einzuordnen und zu bewerten.<sup>167</sup> Bekannt ist vor allem Raffaels kritische Betrachtung des Reliefschmucks vom Konstantinsbogen, die ganz anders geartet ist als die bisherigen kurzen Beschreibungen:

"E, benché le lettere, la scultura, la pictura et quasi tutte l'altre arti fossero longamente ite in declinatione et peggiorando fino al tempo degli ultimi imperatori, pur l'architectura si osservava et manteneasi con bona ragione et edificavasi con la medesima maniera che prima; e fu questa, tra le altre arti, l'ultima che si perse. E questo cognoscier si può da molte cose e, tra l'altre, da l'Arco di Costantino, il componimento del quale è bello et bon fatto in tutto quel che appartiene all'architectura. Ma le sculture del medesimo archio sono sciocchissime, senza arte o disegno alcuno buono. Quelle che vi sono delle spogle di Traiano e di Antonino Pio sono eccellentissime e di perffetta maniera."<sup>168</sup>

Raffael beschreibt die unterschiedliche Qualität der Architektur und des Reliefschmucks des Konstantinsbogens, und er ordnet ihre stilistischen Differenzen verschiedenen Entstehungszeiten zu. Die gute Architektur des Bogens steht der "schockierenden" zeitgleichen Skulptur gegenüber, während die anderen, über die Maßen gelobten Reliefs als Spolien aus der Zeit des Trajan und des Antonino Pio identifiziert werden. Letzterer steht Marc Aurel zeitlich sehr nahe, und beide wurden in der Renaissance gelegentlich verwechselt. Abgesehen von den hadrianischen Tondi sind hier Zuordnungen getroffen, die auch von der heutigen archäologischen Forschung bestätigt werden.<sup>169</sup>

Raffael war nicht der erste, der die Qualitätsunterschiede der Skulptur am Konstantinsbogen wahrnahm. Fast dreißig Jahre zuvor hatte ein ähnliches Urteil Botticelli dazu bewogen, am Reliefschmuck seines gemalten Konstantinsbogens im Hintergrund des Freskos *Auf-ruhr gegen das Gesetz des Moses* (B 12; Abb. 189 & 190) bestimmte Veränderungen vorzunehmen.<sup>170</sup> Der methodische Unterschied im Vorgehen Botticellis und Raffaels liegt jedoch darin, daß dieser die Reliefs aufgrund eines ästhetischen Urteils veränderte, während jener darüber hinaus durch einen stilkritischen Vergleich mit anderen Monumenten zu seiner historischen Einordnung gekommen sein muß. Eine andere Erklärung für Raffaels ob seiner Präzision äußerst erstaunlichen Ergebnisses ist zumindest nicht erkennbar.<sup>171</sup>

---

<sup>167</sup> Nesselrath 1986 a, S. 364 f.; Thoenes 1986, S. 375 f.

<sup>168</sup> Zitiert nach: Di Teodoro 1994, S. 118 f.

<sup>169</sup> Nesselrath 1986 a, S. 364 f. Vgl. Kat. 1 im Anhang.

<sup>170</sup> Vgl. zu Botticelli das Kapitel: *Der Reliefschmuck des Konstantinsbogens – Botticellis Stilkritik (Teil III)*, S. 131 f.

<sup>171</sup> Nesselrath 1986 a, S. 365. Fulvio übernimmt in *Antiquitates urbis* (S 25) die Zuordnungen Raffaels nicht, dafür aber Marliano in *Urbis Romae topographia* (S 26). Vgl. Weiss 1989, S. 102. Vasari führt in der ersten

Über die Statuen, die die Triumphbögen ursprünglich bekrönten, werden nur sehr wenige Vermutungen angestellt. Neben der genannten Stelle in den *Mirabilia* (S 2)<sup>172</sup> bezüglich des Titusbogens im Circus Maximus gibt es eine Äußerung Ciriacos (S 13), in der er für den einstmaligen Skulpturschmuck des Trajansbogens von Ancona (Kat. 9) einen Vorschlag macht. Nach seiner Auffassung war auf dem Bogen ein goldenes Reiterstandbild des Trajan zwischen den Statuen seiner Schwester Marciana und seiner Frau Plotina aufgestellt. Auf diese Figurenkonstellation kommt Ciriaco über die Inschriften des Bogens: die Widmungsinschrift für Trajan in der Mitte und die beiden Inschriften für Plotina und Marciana links und rechts davon.<sup>173</sup> Für Ciriacos Vorstellung, ein Reiterstandbild des Imperators und nicht eine einfache Standfigur habe den Bogen geschmückt, hat mit großer Wahrscheinlichkeit ein Stadtwappen als Anregung gedient, das den bewaffneten Trajan auf einem Pferd zeigt.<sup>174</sup> Später geht noch Serlio in *Tutte l'opere d'Architettura et Prospetiva* (S 27) auf diese Figuren ein, mit dem Hinweis, daß deren Existenz aus den Inschriften abgeleitet werden könne.<sup>175</sup>

---

Ausgabe der *Vite* (S 29) von 1550 im *Proemio delle vite* die konstantinischen Reliefs des Bogens zusammen mit anderen mittelalterlichen Kunstwerken lediglich als Beispiele für die *maniera vecchia* an. Vgl. Vasari, Ed. Bellosi/Rossi (1986), S. 100. In der zweiten Ausgabe der *Vite* von 1568 fügt Vasari eine Schilderung des Niedergangs der antiken Kunst seit Konstantin hinzu, bei der die Skulpturen und Reliefs des Konstantinsbogens als Beispiele herangezogen werden. Vasari beschreibt genau seine Beobachtungen, vor allem das Fehlen des *disegno* bei den konstantinischen Reliefs. Die qualitätvollen Reliefs sind auch laut Vasari Spolien. Zwar basieren Vasaris Ausführungen auf denen in Raffaels *Brief*, aber eine genaue Zuordnung der Spolien nimmt er nicht vor. Vgl. Vasari, Ed. Lorini/Burioni/Feser (2004), S. 56.

<sup>172</sup> Vgl. das Kapitel: *Zur Rezeption von Triumphbögen im Mittelalter* (Einleitung), S. 25.

<sup>173</sup> "Huiusce quidem rei nobile testimonium in hodiernum exstat insignem apud ejusdem civitatis portum marmoreus, & mirabilis arcus, quem desuper inclytus olim ille S.P.Q.R. huic optimo Principi, & eiusdem celeberrimi portus conditori auream equestrem statuam conspicuas inter Divae Martinae sororis, Plotinaeque jucundissimae conjugis imagines miro quidem architectoris opere dicarat hoc nobilissimo suo testante aureis litteris epigrammate." Zitiert nach: Kyriacus, Ed. Mehus (1742), S. 44 f.

<sup>174</sup> Campana 1959, S. 495 ff.; Borsi 1985, S. 128.

<sup>175</sup> Serlio 1519, folio 107 verso.

### 1.2.2 Architektonische Gliederung

In fast allen der bisher genannten topographischen Schriften findet die architektonische Gliederung der Triumphbögen so gut wie keine Erwähnung.<sup>176</sup> Es wird nicht einmal vermerkt, wieviele Durchgänge der jeweils beschriebene Bogen hat.

Die ausführlichste Beschreibung des formalen Aufbaus eines Triumphbogens ist in Albertis *De re aedificatoria* von 1451/52 (S 17; Text A.) im Anhang zu finden. Im Unterschied zu den antiquarisch-topographischen Schriften geht es Alberti hier nicht um die Bestandsaufnahme der antiken Monumente, sondern er gibt Empfehlungen ab für die Errichtung neuer Bauwerke *all'antica*.<sup>177</sup>

Alberti beschreibt den Triumphbogen im sechsten Kapitel des achten Buchs, das den öffentlichen Gebäuden gewidmet ist. Bei Vitruv, auf den sich Alberti ausdrücklich bezieht, kamen Triumphbögen nicht vor.<sup>178</sup> Albertis Einschub ist daher ein Indiz dafür, daß er sie zu den wichtigen antiken Bautypen zählt. In der Gesamtheit der Ausführungen über öffentliche Profanbauten nimmt der Triumphbogen aber bei Alberti keine herausragende Stellung ein.<sup>179</sup>

Laut Alberti soll ein Triumphbogen aus vier Pfeilern mit drei Durchgängen bestehen, die durch ein Tonnengewölbe geschlossen werden. Die Zierelemente, die sich an den Bogenansätzen im Innern der Öffnungen entlangziehen, sollen ähnlich dem dorischen Kapitell gestaltet werden, allerdings abgewandelt durch ein korinthisches oder ionisches Kranzgesims. Die vor den Pfeilern freistehenden Säulen stehen auf Sockeln, Postamenten und Basen und tragen ionische oder korinthische Kapitelle. Es folgt das Gebälk bestehend aus Architrav, Fries und Kranzgesims ebenfalls nach ionischer oder korinthischer Art. Darüber erhebt sich auf einem Sockel die Attika, die nach oben mit einem weiteren Kranzgesims abgeschlossen wird. Ein podestartiger Aufbau auf der Attika dient als Sockel für die bekrönenden Skulpturen.

Den Skulptur- und Reliefschmuck sowie die Inschriften ordnet Alberti dem Bau zu – er wird als Teil der Architektur verstanden. Es können Standbilder in Verlängerung der Säulen

---

<sup>176</sup> Ausnahmen bilden die Bemerkungen in Dondis *Iter Romanum* (S 8), der Bogen von Rimini habe Säulen (Dondi, Ed. Rossi (1888), S. 330), sowie in Albertinis *Opusculum* (S 22), ein "arcus ad honorem Iulii caesaris" sei mit Säulen geschmückt gewesen (De Albertinis 1510, folio P) und der Arcus Domitiani, der später sogenannte Arco di Portogallo, habe vier Säulen (De Albertinis 1510, folio P).

<sup>177</sup> Grayson 1998, S. 32; Fiore 2005 b, S. 24.

<sup>178</sup> Vgl. das Kapitel: *Triumphbögen aus Sicht der heutigen archäologischen Forschung* (Einleitung), S. 19. Vgl. die inhaltliche Gegenüberstellung der Texte Vitruvs und Albertis bei: Krautheimer 1963, S. 50 f.

<sup>179</sup> Biermann 1997, S. 170.

len auf dem verkröpften Gesims aufgestellt werden, außerdem Skulpturen oben auf der Attika. Diese können Viergespanne, größere Statuen, Tiere oder ähnliches sein. An den Stirnseiten werden an geeigneten Stellen Inschriften und Reliefs, in runden oder viereckigen Rahmen, eingefügt. Weitere Reliefs können im mittleren Durchgang angebracht sein. Zu den Inhalten der Reliefs äußert sich Alberti gegen Ende des vierten Kapitels im achten Buch, in dem von Epitaphien, Inschriften und Bildwerken auf Gräbern die Rede ist:

"Nostri vero Latini clarissimorum virorum gesta exprimere sculpta placuit historia. Hinc columnae, hinc arcus triumphales, hinc porticus referti picta sculptave historia. Sed in his nonnisi dignissimarum gravissimarumque rerum velim monumenta mandes."<sup>180</sup>

Nur die wichtigsten und würdigsten Ereignisse sollen auf den Reliefs wiedergegeben werden, wie sie Alberti an antiken Monumenten beobachtet hat und nun für die Kreation neuer Bildwerke empfiehlt.

Die Maße des Bogens und der Details werden nicht in absoluten Zahlen, sondern in proportionalen Verhältnissen des Ganzen und der Teile zueinander angegeben. Alberti erklärt seine Methode der Vermessung in den beiden kleinen Schriften *Descriptio urbis Romae* und *Ludi rerum mathematicarum*, die etwa zur selben Zeit wie *De re aedificatoria* verfaßt worden sind.<sup>181</sup> Die *Descriptio urbis Romae* besteht aus einem kurzen Einleitungstext mit anschließenden Zahlentabellen, die die Koordinaten charakteristischer Punkte des römischen Stadtbildes enthalten. Triumphbögen sind nicht darunter. In den *Ludi rerum mathematicarum* erläutert Alberti sein Vorgehen bei der indirekten Vermessung von Entfernungen, die nur mit dem Auge und nicht mit dem Maßband gemessen werden können. Dabei werden die Ergebnisse in proportionalen Verhältnissen ausgedrückt, wie auch bei den Baubeschreibungen in *De re aedificatoria* (S 17).

Mehrere Details in Albertis Text deuten darauf hin, daß der Konstantinsbogen die Grundlage für seine Ausführungen gewesen ist.<sup>182</sup> Dies sind die Beschreibung der vier Standbilder, die vor der Attika auf dem verkröpften Gebälk aufgestellt werden sollen sowie die Möglichkeit, Reliefs von rundem Format als Dekoration einzufügen. Beides kommt nur beim Konstantinsbogen vor. Überdies weist Alberti auf die Reliefs im mittleren Durchgang

---

<sup>180</sup> Zitiert nach: Alberti, Ed. Orlandi/Portoghesi (1966), S. 699.

<sup>181</sup> Vgl. zum Zusammenhang der Schriften: Alberti, Ed. Orlandi/Portoghesi (1966), S. XI; Vagnetti 1974, S. 77 f. & 96; Borsi 1989, S. 46 ff.; Di Teodoro 2005, S. 176 ff. Der Text und die Tabellen der *Descriptio urbis Romae* sind vollständig abgedruckt bei: Vagnetti 1974, S. 112 ff. und bei: Alberti, Ed. Furno/Carpo (2000). Der vollständige Text der *Ludi rerum mathematicarum* ist zu finden in: Alberti, Ed. Grayson (1973), S. 131 ff.

hin. Außer am – allerdings eintorigen – Titusbogen gibt es solche in Rom noch am Konstantinsbogen, nicht aber am Severusbogen.

Zwar kann der Konstantinsbogen als Albertis wichtigste Inspirationsquelle bezeichnet werden – entscheidend ist aber, daß er gerade nicht einen bestimmten Triumphbogen zur Nachahmung empfiehlt, sondern aus der Synthese seiner Beobachtungen und Vermessungen eine Anleitung für einen Neubau all’antica gibt. Alberti vermeidet Festlegungen in seinen Angaben und läßt einen gewissen Spielraum in der Interpretation, indem er die Größen stets in proportionalen Verhältnissen angibt und nicht in definitiven Maßen, indem er verschiedene Möglichkeiten in Bezug auf die Ordnungen zuläßt<sup>183</sup> und indem er für die Anordnung des Schmucks variable Vorschläge macht. Der Architekt soll seine Fähigkeiten zunächst durch das Studium der besten antiken Bauten schulen und diese anschließend zu übertreffen suchen.<sup>184</sup>

Ebenso wie Albertis *De re aedificatoria* ist auch Serlios *Tutte l’opere d’Architettura et Prospetiva* (S 27) als Anregung für Bauherren und Architekten gedacht, antike Bauwerke zu studieren und neue all’antica zu errichten.<sup>185</sup> Im Unterschied zu Alberti, der in seiner Beschreibung einen neuen Triumphbogen entwirft, führt Serlio bestehende antike Bögen und vor allem ihre Detailformen als Exempel antiker Architektur vor. So sind in Serlios Texten für jeden Bogen die absoluten Maße aller Bauteile sowie die jeweilige Säulenordnung angegeben. Skulpturen und Reliefs werden in der Betrachtung nur gelegentlich gestreift. Serlio läßt an mehreren Stellen sein persönliches Urteil über die Qualität der Bauteile einfließen, die er stets an den Prinzipien seines Vorbildes Vitruv mißt. Sein Ziel ist es, Vitruvs Regeln zu klären und Ratschläge zu ihrer Anwendung zu geben.<sup>186</sup> Triumphbögen kommen allerdings in Vitruvs Schrift *De architectura* nicht vor,<sup>187</sup> und die meisten der von

---

<sup>182</sup> Morolli/Guzzon 1994, S. 202.

<sup>183</sup> Vergleichbare Varianten stellt Alberti auch bei anderen Bauwerken zur Disposition, so bei der Basilika (7. Buch, 14. Kapitel), bei den Triumphsäulen (8. Buch, 3. Kapitel) oder bei den Brücken (8. Buch, 6. Kapitel).

<sup>184</sup> Erstes Buch, neuntes Kapitel: "Caeterum haec, prout ferat usus atque commoditas atque etiam peritorum laudata consuetudo, exequenda erunt. Nam consuetudini quidem in plerisque vel repugnare gratiam tollit, vel assentiri emolumento est atque egregie conducit, quando ita caeteri probatissimi architecti facto attestari visi sunt hanc seu doricam seu ionicam seu corinthiam seu tuscanicam partitionem omnium esse commodissimam, non quo eorum descriptionibus transferendis nostrum in opus quasi astricti legibus hereamus, sed quo inde admoniti novis nos proferendis inventis contendamus parem illis maioremve, si queat, fructum laudis assequi." Zitiert nach: Alberti, Ed. Orlandi/Portoghesi (1966), Bd. I, S. 69; vgl. Alberti, Ed. Theuer (1912), S. 50.

<sup>185</sup> Krautheimer 1963, S. 46; Dittscheid 1989, S. 132; Serlio, Ed. Hart/Hicks (1996), S. XVII ff.

<sup>186</sup> Serlio, Ed. Hart/Hicks (1996), S. XXI; Howard 1999, S. 468.

<sup>187</sup> Vgl. das Kapitel: *Triumphbögen aus Sicht der heutigen archäologischen Forschung* (Einleitung), S. 19.



Serlio besprochenen Bögen sind auch erst nach Vitruvs Tod errichtet worden. Schwierigkeiten entstehen Serlio dann, wenn ihm eine von Vitruvs Prinzipien abweichende Architektur dennoch gefällt. Ein Beispiel dafür ist der Gavierbogen in Verona. Serlio berichtet von einer gängigen Deutung der Inschrift im Durchgang des Bogens, nach der Vitruv für den Erbauer dieses Bogens gehalten wurde. Er selbst bezweifelt diese Zuschreibung und lehnt auch aus stilistischen Gründen einen direkten Zusammenhang mit dem römischen Architekten ab. Trotzdem findet er an der schönen Form des Bogens Gefallen.<sup>188</sup> Etwas später fährt er fort mit der Beschreibung des Gebälks, das in seinem Aufbau ebenfalls von Vitruvs Regeln abweicht. Serlio rät seinen Lesern, derartige Fehler selbst in kritischen Augenschein zu nehmen.<sup>189</sup>

Für beide Autoren ist dieselbe Vorgehensweise charakteristisch, die auch den interessierten Lesern nahegelegt wird. Grundlegend ist das eigene, intensive Studium der antiken Bauwerke, das Erfassen der Regeln antiker Baukunst, der kritische Umgang damit und schließlich die praktische Umsetzung der Erkenntnisse in eine neue Architektur *all'antica*.<sup>190</sup>

---

<sup>188</sup> "Quest'arco trionfale, per quanto si trova scritto nella parte interiore dell'arco, alcuni vogliono dire che Vitruvio lo facesse fare, ma nol credo per due cagioni, primo non veggo che la inscriptione dica Vitruvio Politione, ma forse fu un'altro Vitruvio che lo fece; l'altra più efficace ragione si è, che Vitruvio Pollione ne i suoi scritti di Architettura danna le mensole, e i dentelli in una istessa cornice, e una tal cornice si trova in quest'arco, però io non affermo che Vitruvio, io dico il grande Architetto, habbia ordinato quest'arco. Ma sia come eßer voglia, l'arco ha una bella forma." Zitiert nach: Serlio 1619, folio 112.

<sup>189</sup> "La cornice segnata A, è la cornice principale sopra l'arco, laquale in effetto è molto grata, e è ben lavorata, nondimeno ella patisce quel vizio, che altre volte quì adietro ho detto, cioè che le mensole, e i dentelli in una cornice sono reprobati da Vitruvio con ragioni efficacissime. Ma a questo passo si lieva un gran grido da molti, iquali dicono, che dopò Vitruvio tanti Architettori hanno fatto dell cornici con le mensole, e con i dentelli per tutte le parti e d'Italia, e anco fuori, che hormai non ci è più contraditione alcuna, anzi è lecito à ciascuno di fare nelle sue opere quel che vede nell'antico. A i quali si può rispondere, che negando i principii saranno vincitori d'ogni cosa: ma se confesseranno Vitruvio esser stato quel grande Architetto scientifico, come confessa la maggior parte, essi propri leggendo Vitruvio con buon senso, da loro istessi si condanneranno." Zitiert nach: Serlio 1619, folio 112 verso. Vgl. auch Howard 1996, S. 468.

<sup>190</sup> Ein Beispiel für den kritischen Umgang mit antiken Triumphbögen ist Antonio da Sangallo der Jüngere. Seine Zeichnungen weichen zum Teil stark von den Vorbildern ab. Vgl. Jobst 1990.

### 1.3 Analyse der Funktion

#### 1.3.1 Genese, Funktion und Definition von Triumphbögen

Die Fülle von Bögen, die in den Schriftquellen aufgeführt werden, wirkt zunächst sehr unübersichtlich.<sup>191</sup> Dieser Eindruck entsteht vor allem durch zwei Probleme, die sich bei der Ordnung und Bewertung des umfangreichen Materials ergaben. Der Erhaltungszustand der Bögen war größtenteils schlecht, und in Verbindung damit stellten sich oftmals Schwierigkeiten bei der Deutung ihrer Funktion. Diese Schwierigkeiten zeigen sich vor allem in der inkonsequenten und oft unklaren Verwendung des Begriffs "Triumphbogen". Einige Autoren machen jedoch den Versuch, eine Definition des Monuments zu formulieren.

Eine frühe Definition sowie eine Erklärung für die Funktion von Triumphbögen stellt Nicolás Rosell in seiner Schrift *De mirabilibus civitatis Romae* (S 6) aus der ersten Hälfte des Trecento dem Abschnitt über Triumphbögen voran.<sup>192</sup> Ein Triumphbogen ist demnach ein Bogen, der im Triumph zurückkehrenden Imperatoren errichtet wird. Der Imperator wird von den Senatoren mit Ehrenbezeugungen unter dem Bogen hindurchgeführt, und sein Sieg wird für das zukünftige Andenken in Stein gemeißelt. Die wesentlichen Funktionen antiker Triumphbögen sind laut Rosell die Funktionen als Ehrenmonument und als Erinnerungsträger für die Nachwelt. Die Definition hat keine Auswirkung auf die folgende Auflistung von Triumphbögen, die vollständig aus den *Mirabilia* (S 2) übernommen ist. Am Ende der Aufzählung läßt Rosell noch eine Unterscheidung zwischen "arcus triumphales" und "arcus memoriales" folgen, die er allerdings nicht weiter präzisiert.<sup>193</sup> Denkbar wäre, daß der Autor mit letzteren solche Bögen meint, die nicht aus Anlaß eines militärischen Sieges mit anschließendem Triumphzug, sondern aus einem anderen Grund errichtet wurden. Als Bei-

---

<sup>191</sup> Vgl. das Kapitel: *Eingrenzung des Materials durch die Antiquare* (Teil I), S. 30 ff.

<sup>192</sup> "Arcus triumphales isti sunt, qui fiebant alicui imperatori redeunti a triumpho, sub quibus cum honore ducebatur a senatoribus, et victoria eius ad memoriam in posterum sculpebatur.(...)". Zitiert nach: Valentini/Zucchetti 1946, Bd. III, S. 185. Albertinis Definition im *Opusculum* (S 22) von 1510 stimmt in wesentlichen Zügen mit der in *De mirabilibus civitatis Romae* (S 6) überein. Es werden jedoch die Mittel ergänzt, mit denen die Erinnerung wachgehalten und der ewige Ruhm verbreitet wird: Dies geschieht nicht nur über die Darstellung der Siege im Relief, sondern auch durch goldene Statuen der Triumphatoren und durch Inschriften. Die Passage bei Albertini lautet: "In urbe erant arcus marmorei triumphales appellati numero xxxvi qui fiebant imperatoribus seu civibus redeuntibus cum victoria: in quibus erant scalptae uictoriae et statuae ipsorum triumphantium quos areus. S. P. Q. R. e marmore cum litteris ad perpetuam rei memoriam et sempiternam famam triumphantium extruxerat." Zitiert nach: De Albertinis 1510, fol. O vii. Nahezu wörtlich übernimmt Fra Mariano im *Itinerarium Urbis Romae* (S 23) von 1518 Albertinis Definition. Vgl. Fra Mariano, Ed. Bulletti (1931), S. 8.

<sup>193</sup> "Sunt praeterea alii arcus, qui non sunt triumphales sed memoriales, ut est arcus Pietatis ante Sanctam Mariam Rotundam, (...)". Zitiert nach: Valentini/Zucchetti 1946, Bd. III, S. 185. Vgl. De Maria 1988, S. 20.

spiel nennt er ohne weiteren Kommentar einen Arcus Pietatis "ante Sanctam Mariam Rotundam".<sup>194</sup>

Erst Flavio Biondo nimmt im zweiten Buch der *Roma instaurata* (S. 14) eine klare Eingrenzung vor, indem er schreibt, für den Arco di Portogallo, den Konstantins-, Titus- und Severusbogen stehe es fest, daß es sich um Triumphbögen handle.<sup>195</sup> Eine Erklärung dafür gibt er jedoch nicht. Gemeint sein kann aber auch hier nur die imaginierte Verbindung von Triumphbogen und Triumph. Bemerkenswert ist, daß Biondo im Unterschied zu den vier genannten Bögen für zwei weitere Bögen, den Arcus Horatii Coclitis und den Gallienusbogen, den Zusatz "triumphalis" nicht gebraucht, aber vermerkt, sie seien zu Ehren des jeweiligen Namensgebers errichtet worden.<sup>196</sup> Diese Informationen entnimmt Biondo den Inschriften der Bögen, wie er selbst hinzufügt. Biondo zitiert die Inschriften des Argentarierbogens und des Severusbogens in Teilen sowie die vollständige Inschrift des Konstantinsbogens.<sup>197</sup> In den drei teilweise oder ganz zitierten Inschriften kommt jeweils das Wort "imperator" vor und es folgt der Name des Geehrten. Ausschlaggebend für Biondos Auswahl und die Unterscheidung zwischen Triumph- und Ehrenbogen scheint demnach die Interpretation der Inschriften gewesen zu sein. Triumphbögen werden dem imperialen Bereich zugeordnet. Zum Arco di Portogallo (Kat. 4) ist jedoch keine Inschrift überliefert. Zur Zeit Biondos war der Bogen allerdings mit zwei Reliefs geschmückt, von denen das eine die Apotheose der Sabina oder Faustina Major und das andere eine *adlocutio* des Hadrian oder des Antonino Pio zeigt. Das Motiv der *adlocutio* ist auch auf einem Relief an der Südseite des Konstantinsbogens zu finden.<sup>198</sup> Es ist naheliegend, daß Biondo hier auf diese Bildquelle für seine typologische Zuordnung des Monuments zurückgriff.

Neue Impulse für die Analyse der Funktion gehen kurze Zeit später von Alberti aus. Alberti erweitert die Betrachtungsweise erheblich, indem er die Funktion und auch den Standort von Triumphbögen aus ihrem städtischen Zusammenhang heraus und aus einer Rekon-

---

<sup>194</sup> Von diesem Bogen ist nichts erhalten, und es sind keine weiteren Details zu seinem Aussehen, seinem genauen Standort und seiner Bestimmung bekannt. Lediglich sein Name ist in einigen frühen Schriften überliefert. Vgl. Valentini/Zucchetti 1946, Bd. III, S. 49, Anm. 4; Chioffi, *Arcus Pietatis*, in: Steinby 1993, Bd. I, S. 102 f.

<sup>195</sup> "Quatuor vero ex ipsis nunc extant quos constat fuisse triumphales, unum Domitiani ad sanctum Silvestrum descriptissimus, reliquos tres Constantini, L. Septimij Severi, et T. Vespasiani accommodatior describimus tempore." Zitiert nach: D'Onofrio 1989, S. 205. Vgl. Brizzolara 1979-80, S. 66 f.

<sup>196</sup> "Quos arcus fama fuit et quibusdam indicantibus literis apparebat. Horatii Coclitis honori fuisse a maioribus excitatos." Zitiert nach: D'Onofrio 1989, S. 113. "Fuit vero arcus ille ut extantes adhuc indicant literae, positus honori Galieni imperatoris." Zitiert nach: D'Onofrio 1989, S. 173. Das Wort "imperatoris" hat Biondo hinzugefügt – in der Inschrift des Gallienusbogens kommt das Wort "imperator" nicht vor. Vgl. Kat. 7.

<sup>197</sup> Argentarierbogen (2. Buch, 54. Kapitel; D'Onofrio 1989, S. 182); Severusbogen (3. Buch, 59. Kapitel; D'Onofrio 1989, S. 247); Konstantinsbogen (3. Buch, 60. Kapitel; D'Onofrio 1989, S. 247).

struktion ihrer Genese abzuleiten versucht. Zu Beginn des Textabschnitts im achten Buch von *De re aedificatoria* (S 17; Text A.) im Anhang) nennt Alberti den Standort eines Triumphbogens sowie seine Funktion im urbanen Gefüge. Der Bogen, der an der Mündung der Straßen aufgestellt ist, schmückt als immer offenstehendes Tor Forum und Trivium einer Stadt. Alberti leitet den stets hervorgehobenen Standort des Bogens aus seiner historischen Entstehung und Bedeutung ab. Die Erfindung von Triumphbögen setzt er in die Zeit der Ausdehnung des römischen Imperiums unter Claudius. Auf Tacitus' *Annales* 12, 23 beruft sich Alberti, um die Erweiterung der Stadt durch Verschiebung der Grenzlinie, des Pomeriums, zu belegen. Diese Textstelle hat zwar inhaltlich mit der Genese von Triumphbögen nichts zu tun, jedoch paßt sie in Albertis Gedankengang genau hinein. Offenbar versteht er die Bögen ursprünglich als Stadttore, die nach der Vergrößerung des Gebietes ins Innere der Stadt rückten. Der Ausgangspunkt für diese Überlegung mag eine Beobachtung gewesen sein, die Alberti im sechsten Kapitel des achten Buchs festhält, nämlich die, daß Stadttore genauso aufgebaut seien wie Triumphbögen.<sup>199</sup> Wie die Tore allerdings zu freistehenden Bögen wurden, erklärt Alberti nicht. Denkbar wäre, daß nach der Errichtung neuer Stadtmauern die alten Stadtmauern eingestürzt sind oder abgerissen wurden, so daß die Tore – nunmehr innerhalb des neuen Mauerrings – als Einzelmonumente stehenblieben. Jedenfalls setzt Alberti hier den Übergang von der reinen Zweckmäßigkeit des Bogentors hin zum Bedeutungsträger an: Durch das Ausstellen von Kriegsbeute und Siegeszeichen konnte gerade an dieser hervorgehobenen Position Macht demonstriert werden. In der Folge wurden die Bögen mit Inschriften, Skulpturen und Reliefs ausgeschmückt. Eine wichtige Funktion des Monuments ist laut Alberti der Triumphzug durch den Bogen, wodurch sich auch sein dreitoriger Aufbau ergibt. Der mittlere Durchgang soll für die Soldaten sein und die beiden seitlichen für die Frauen, die das siegreich zurückkehrende Heer bejubeln.

An dieser Stelle kann Alberti seine Darstellung nicht durch den Hinweis auf einen antiken Autor begründen, denn bei der Auswertung antiker Texte, vor allem Beschreibungen von Triumphzügen, ergab sich in bezug auf die Bedeutung von Triumphbögen eine Erklärungslücke: In antiken Schriftquellen war über ihre Entstehung, ihre bauliche Funktion und ihre

---

<sup>198</sup> Vgl. Kat. 1

<sup>199</sup> "Portae ornabuntur non secus atque arcus triumphorum, de quibus mox dicturi sumus." Zitiert nach: Alberti, Ed. Orlandi/Portoghesi (1966), S. 709. Vgl. Alberti, Ed. Theuer (1975), S. 435.

Nutzung so gut wie nichts zu erfahren.<sup>200</sup> Überlegungen hierzu konnten nur anhand des Standortes und der Form der bestehenden Bauten angestellt werden. Aus dem Sichtbaren ergab sich vor allem die stets herausgehobene Stellung von Triumphbögen im urbanen Zusammenhang sowie die Merkwürdigkeit, die einem freistehenden, begehbaren Bogenbau innewohnt. Letzteres stellt ein Paradoxon dar, denn ein Tor ist in seiner eigentlichen Funktion nur dann sinnvoll, wenn es einen Durchgang durch oder einen Zugang zu etwas sonst Verschlossenem gewährt. Trotzdem legt die offene Bogenform nahe, daß ein Sinn dieser Architektur im Durchschreiten liegt, zumal wenn sie Wege oder Straßen überspannt.<sup>201</sup> Ähnliche Gedanken scheinen offenbar auch Alberti beschäftigt zu haben, der hier nach einer Erklärung für die Entstehung des freistehenden Torbaus sucht.

In Anbetracht der Tatsache, daß es sich bei Albertis Ausführungen um eine Anleitung zum Neubau eines Triumphbogens handelt, liegt es nahe, daß auch die Funktion des Bogens auf die aktuelle Zeit bezogen ist. Quelle der Inspiration für die Vorstellung eines Triumphzuges durch einen Triumphbogen könnte die unmittelbare Erfahrung zeitgenössischer Festzüge gewesen sein.<sup>202</sup> Triumphbögen wurden spätestens seit dem 12. Jahrhundert bei päpstlichen Umzügen, die an den römischen Triumph angelehnt waren, auch durchschritten.<sup>203</sup> Ein weiterer Beleg für die Aktualität dieser Vorstellung ist ein Relief Agostino di Duccios auf der *Arca degli Antenati* im Tempio malatestiano in Rimini. Es zeigt Sigismondo Malatesta, wie er auf einem von einer Quadriga gezogenen Triumphwagen unter einem Triumphbogen hindurchzieht (Abb. 239).<sup>204</sup> Das Relief ist zwischen 1452 und 1454 entstanden, zu der Zeit, als Alberti begann, für Sigismondo zu arbeiten und eine neue Fassade für den Tempio zu entwerfen.<sup>205</sup> Kurz zuvor hatte er *De re aedificatoria* vollendet.<sup>206</sup> Gemäß Alberti schmückt also der Triumphbogen die Stadt an ihrem wichtigsten Platz. Durch den Hinweis auf die Themen des Skulpturschmucks, die nur die wichtigsten und würdigsten Ereignisse beinhalten sollen,<sup>207</sup> erhält der Triumphbogen zudem den Charakter eines Denkmals für die Protagonisten dieser Ereignisse. Als dritte Funktion nennt Alberti die des Tores, das vom Triumphzug durchschritten wird.

---

<sup>200</sup> Die einzige Ausnahme ist das Plinius-Zitat aus der Naturgeschichte. Vgl. das Kapitel: *Triumphbögen aus Sicht der heutigen archäologischen Forschung* (Einleitung), S. 18 f.

<sup>201</sup> Bieniecki 1975, S. 203 f.

<sup>202</sup> Vgl. das Kapitel: *Zum Aussehen, zum Standort und zur Funktion ephemerer Triumphbögen* (Teil I), S. 52 ff.

<sup>203</sup> Vgl. das Kapitel: *Zur Rezeption von Triumphbögen im Mittelalter* (Einleitung), S. 27 f.

<sup>204</sup> Weisbach 1919, S. 61; Turchini 2000, S. 432 ff.; Borggreffe 2003, S. 584; Zaho 2004, S. 75 ff.

<sup>205</sup> Grafton 2000, S. 316.

<sup>206</sup> Im 14. Jahrhundert hatte bereits Nicolás Rosell diese Verbindung, den Zug durch den Bogen, in seiner Schrift *De mirabilibus civitatis Romae* (S 6) auf die antike Zeit übertragen. Vgl. den Anfang des Kapitels, S. 46.

Eine vergleichbare Bedeutung schreibt Alberti auch den Triumphsäulen zu. Im dritten Kapitel des achten Buchs in *De re aedificatoria* beschreibt er ihre Funktion als Denkmäler für die Nachwelt.<sup>208</sup>

Nach Alberti stellt noch Andrea Fulvio im vierten Buch der *Antiquitates urbis* (S 25; Text B.) im Anhang Überlegungen zur Bedeutung des Triumphbogens an. Er beginnt das Kapitel mit dem Versuch einer etymologischen Bestimmung des Wortes "Triumphbogen": Triumphbögen seien nach dem Triumph benannt. Es folgt eine Definition des historischen Monuments, nach der Triumphbögen für diejenigen errichtet wurden, die Provinzen, Städte oder fremde Nationen im Krieg eroberten und als Sieger in die Stadt zurückkehrten. Mit Berufung auf die antiken Autoren Livius und Ovid folgt eine Beschreibung des Triumphzugs. Fulvio erwähnt jedoch nicht, daß Triumphbögen in den Triumphzug eingebunden waren. Insofern hält er sich an die antike Quellenlage, in der darüber keine Angaben gemacht werden.<sup>209</sup> Eine inhaltliche Verbindung zu den existierenden Triumphbögen zieht Fulvio, indem er berichtet, die Bilder von Flüssen aus unterworfenen Gebieten, die beim Triumphzug mitgeführt würden, seien in den Reliefs am Severus- und am Konstantinsbogen wiederzufinden.

Fulvio macht im folgenden einen Vorschlag für die Entstehungszeit von Triumphbögen und nimmt eine grobe zeitliche Einordnung und Abfolge der erhaltenen Bauten vor. Laut Fulvio begann die Errichtung von Triumphbögen zur Zeit der Imperatoren. Seine anschließenden Überlegungen basieren auf dem Pliniuszitat aus der *Naturalis historia* 34, 27, das er, gemäß der heutigen Forschungsmeinung, nicht richtig übersetzt.<sup>210</sup> Er bezieht die Formulierung "novicio invento" auf die Triumphbögen selbst und folgert aus den Worten, daß die ersten Triumphbögen zur Zeit des römischen Autors, also im 1. Jahrhundert n. Chr., er-

---

<sup>207</sup> Vgl. das Kapitel: *Architektonische Gliederung* (Teil I), S. 43.

<sup>208</sup> "Columnarum aliae aedificatoriae, quibus passim in aedificiis uterentur, aliae fuere amplitudine ad civiles aedificandi usus minime aptae, sed solum notationis et posteritatis gratia excogitatae." Zitiert nach: Alberti, Ed. Orlandi/Portoghesi (1966), Bd. II, S. 685. Vgl. Alberti, Ed. Theuer (1975), S. 422. Nicht nur bei Alberti, sondern auch in anderen Schriften werden Triumphbögen und Triumphsäulen in einem Zusammenhang genannt. Vgl. zur identischen Bedeutung von Triumphbögen und Triumphsäulen die Kapitel: *Triumphbögen aus Sicht der heutigen archäologischen Forschung* (Einleitung), S. 19; und: *Zur Rezeption von Triumphbögen im Mittelalter* (Einleitung), S. 26. Vgl. auch folio 51 aus der *Collectio antiquitatum* (Z 4; Abb. 51) und die Folge von Triumphbögen bei Giuliano da Sangallo im *Codex Barberini* (Z 11), unter denen sich auch die Trajanssäule befindet (vgl. das Kapitel: *Triumphbögen in freien Interpretationen, in Veduten und in Architekturzeichnungen* (Teil II), S. 64). Außerdem sind im Hintergrund von Parmigianinos *Madonna di san Zaccaria* (B 52; Abb. 134) eine Triumphsäule und ein Triumphbogen zu sehen.

<sup>209</sup> Vgl. das Kapitel: *Triumphbögen aus Sicht der heutigen archäologischen Forschung* (Einleitung), S. 18 f.

<sup>210</sup> Vgl. zum Übersetzungsproblem des Plinius-Zitats das Kapitel: *Triumphbögen aus Sicht der heutigen archäologischen Forschung* (Einleitung), S. 19.

richtet worden seien. Als ältesten Bogen in Rom bezeichnet er aufgrund der chronologischen Übereinstimmung den Titusbogen. Ebenfalls aus dem Pliniuszitat leitet Fulvio ab, was er über den Brauch vor der Zeit der Triumphbögen berichtet. Aufgrund der Tatsache, daß er die Bögen als neue Erfindung interpretiert, ergibt sich konsequenterweise die Annahme, daß die Säulen mit den darauf errichteten Statuen zuerst da waren. Vor der Errichtung von Triumphbögen wurden demnach laut Fulvio Triumphstatuen aufgestellt, oder auch Triumphzeichen. Als Beispiel führt er die sogenannten Trofei di Mario an, bei denen es sich in Wirklichkeit um das Nymphäum der Acqua Giulia handelte. Zur Zeit Fulvios befanden sich hier noch zwei steinerne Trophäen aus Schilden und Rüstungen, die im Jahre 1590 unter Papst Sixtus V. auf den Kapitolsplatz gebracht wurden, wo sie noch heute stehen.<sup>211</sup>

Während Biondo in *Roma instaurata* (S 14) im wesentlichen die Inschriften heranzieht, um zu einer näheren Bestimmung des Monuments zu gelangen, greifen Alberti in *De re aedificatoria* (S 17) und Fulvio in *Antiquitates urbis* (S 25) auf ein breiteres Spektrum an Quellen zurück. An erster Stelle steht die eigene Beobachtung und die Kenntnis der Denkmäler Roms. Diese führt beispielsweise Alberti zu der Feststellung, daß Triumphbögen und Stadttore sich in ihrem architektonischen Aufbau gleichen und veranlaßt Fulvio zur Beschäftigung mit einem schwer zu deutenden Monument wie die Trofei di Mario. Als nächstes ziehen beide Autoren antike Schriftquellen zu Rate und versuchen, auf diese Weise zu einer belegbaren und möglichst geschlossenen Erklärung für das Gesehene zu gelangen und Genese und Funktion von Triumphbögen in einen logischen Zusammenhang zu bringen. Die Textstellen beider Autoren belegen beispielhaft die Vorgehensweise humanistischer Antiquare, alle zur Verfügung stehenden Quellen zu nutzen – eine Vorgehensweise, die sich kaum von der heutigen unterscheidet.

---

<sup>211</sup> Tedeschi Grisanti 1977, S. 30 ff. & 49 ff. Abbildungen der Trofei di Mario in: Tedeschi Grisanti 1977. Die Trofei di Mario tauchen zuerst bei Bracciolini (S 12) auf und kommen dann in den meisten Schriften in direktem Zusammenhang mit Triumphbögen vor. Bracciolini nennt sie noch "templum", Albertini (S 22) und Fra Mariano (S 23) "arcus", Giovanni Rucellai sogar "archo trionfale" (S 15). Ab Fulvio (S 25) werden sie als Beispiele für die Aufstellung von Kriegstrophäen herangezogen. An Fulvios Formulierungen halten sich weitgehend Marliano 1588, folio 70 (S 26); Fauno 1548, folio 51 (S 28); in Teilen auch: Mauro 1562, S. 27 (S 31) und Gamucci 1588, folio 42 verso (S 32). Vgl. Tedeschi Grisanti 1977, S. 30 ff.

### 1.3.2 Zum Aussehen, zur Funktion und zum Standort ephemerer Triumphbögen

Die Rezeption von Triumphbögen beschränkt sich nicht allein auf die Beschäftigung mit den antiken Monumenten selbst, sondern findet auch Ausdruck in der temporären Aufstellung von Festarchitekturen. Triumphbögen gehörten zu den wichtigsten architektonischen Bestandteilen der Festkultur der Renaissance. Bei allen Arten von triumphalen Umzügen, zu Amtsantritten eines Papstes, zu kirchlichen Festen, im weltlichen Bereich beim Einzug von Herrschern in Städte, bei großen Hochzeiten oder Karnevalsfeiern, waren temporär errichtete Triumphbögen Elemente des Festapparates.<sup>212</sup>

In der zweiten Hälfte des Quattrocento belegt eine ständig zunehmende Anzahl von Schriftquellen die Errichtung von solchen Architekturen, vor allem von Triumphbögen. Verschiedene Textarten wie Berichte von den Festvorbereitungen, Beschreibungen der Umzüge oder Rechnungen können dabei herangezogen werden.<sup>213</sup> Bei den meisten Texten liegt der Schwerpunkt darauf, den Ablauf der Festzüge zu beschreiben. Einige Berichte enthalten jedoch detaillierte Hinweise über das Aussehen ephemerer Triumphbögen.

Der früheste überlieferte Bericht, in dem von der Errichtung eines ephemeren Triumphbogens die Rede ist, betrifft den triumphalen Einzug Alfonsos V. in Neapel, der im Jahre 1443 nach der Einnahme der Stadt gefeiert wurde.<sup>214</sup> Alfonso fuhr dabei auf seinem Triumphwagen unter einem vierseitigen Triumphbogen aus vergoldetem und bemaltem Holz hindurch, der auf der Piazza del Mercato aufgestellt worden war. Der Bogen war mit den aragonesischen Impresen und rühmenden Aufschriften verziert, und oben standen Trompetenbläser und singende, als Engel verkleidete Kinder.<sup>215</sup>

---

<sup>212</sup> Pinelli 1985, S. 305 f. Vgl. auch das Kapitel: *Zur Rezeption von Triumphbögen im Mittelalter* (Einleitung), S. 28.

<sup>213</sup> Zahlreiche Schriftquellen zu diesem Thema sind neu publiziert und leicht zugänglich. Zusammenstellungen von Texten sind beispielsweise zu finden bei: Ortner 1998; Helas 1999. Hier sind nur wenige, in Hinblick auf die Triumphbögen aber besonders informative Texte ausgewählt, aus denen eine Vorstellung vom Aussehen ephemerer Triumphbögen im Quattrocento gewonnen werden kann.

<sup>214</sup> Kruft/Malmanger 1975, S. 214 ff. Helas vermutet allerdings, daß der Bericht erst zu einem späteren Zeitpunkt verfaßt wurde. Vgl. Helas 1999, S. 63 f.

<sup>215</sup> *Racconti di storia napoletana, Archivio storico per le province napoletane*, 33, 1908, S. 479: "E dentro il largo del Mercato fu apparecchiato con un Arco trionfale corrispondente al carro trionfale, tutto di legname inaurato e colorato. Questo carro passava per dissotto (...). L'Arco eminente con 4 faccie e 4 archi, alla sommità di ogni angolo [aveva] li trombetti vestiti di seta all'arme di Napoli, et alla parete per ogni banda [erano] le inventioni diverse e le tabelle per ogni lato con lettere maiuscole, con le laude della prospera e buona fortuna del Re Alfonso, narrando l'origine e regale prosapia, in la fè cattolica; oltre sopra d.º Arco sei giovani cantando come angeli vestiti alla ninfale con ali." Zitiert nach: Kruft/Malmanger 1975, S. 217. Vgl. Helas 1999, S. 63 f.



Den feierlichen Empfang von Elisabetta da Montefeltro zu ihrer Hochzeit mit Roberto Malatesta 1475 in Rimini beschreibt Gaspare Broglio in seiner *Cronica universale*.<sup>216</sup> Aus dem Bericht geht hervor, daß zu diesem Anlaß mehrere ephemere Triumphbögen errichtet wurden. Zunächst wurde der antike Augustusbogen zum Triumphbogen umgestaltet, indem auf ihm Männer in antik-römischer Verkleidung postiert wurden. Am Ein- und Ausgang des Hauptplatzes waren ephemere Triumphbögen aufgestellt, auf denen ebenfalls römisch gekleidete Schauspieler oder singende Engel standen.

Besonders informativ in bezug auf die Ausgestaltung dieser Triumphbögen ist der Bericht Cesare Clementinis von demselben Empfang in Rimini im Jahre 1475, der allerdings erst im 17. Jahrhundert verfaßt wurde. Zwar hält sich der Autor im wesentlichen eng an die Vorlage Broglios, fügt jedoch zahlreiche Details hinzu, die vor dem Hintergrund späterer Festlichkeiten hinzugefügt wurden.<sup>217</sup>

Jeder der vier von Clementini aufgeführten Bögen war anders aufgebaut. Der erste Bogen am Eingang der Piazza Maggiore imitierte afrikanischen Marmor, hatte Halbsäulen dorischer Ordnung in Rustika und mit Piedestalen sowie einen eckigen Durchgang. Auf dem Hauptgesims befand sich ein weiteres Stockwerk, auf dem Pallas und eine Personifikation des Sieges mit den Familienwappen sowie Diana als *Tableaux vivants* zu sehen waren. Der zweite Bogen am Ausgang des Platzes war in zwei Etagen gegliedert und reich mit Gold und feinsten Farben verziert. Er wurde durch vier freistehende kannelierte Säulen in Kompositordnung gegliedert, hatte einen kugelförmigen Durchgang und war mit versilberten und bunt bemalten Flachreliefs, auf denen die Siege Robertos und Federigos wiedergegeben waren, sowie mit Devisen in goldenen Buchstaben geschmückt. Darüber erhoben sich im zweiten Geschoß vier kannelierte Sockel in Kompositordnung über einem runden Giebel. Auf dem Bogen befand sich eine große vergoldete, mit Rosen gefüllte Vase und ein königlich ausgeschmückter Sitz. Daneben waren lateinische und griechische Helden aufgestellt.<sup>218</sup>

An der Piazza della Fontana stand ein dreitoriger Bogen ionischer Ordnung aus fingiertem Porphyrt mit vier Halbsäulen. Teile der Architektur imitierten Bronze. Nur der mittlere Durchgang war offen, die beiden seitlichen Nischen enthielten bronzefarbene Statuen der

---

<sup>216</sup> Gaspare Broglio war Ratgeber und Botschafter Sigismondo Malatestas, des Vaters von Roberto Malatesta. Die *Cronica universale* wurde veröffentlicht von: L. Tonini: *Rimini nella Signoria de' Malatesti, Storia civile e sacra riminese*, V, Rimini 1882, S. 351 ff. Die Textstellen, die die Triumphbögen betreffen, sind außerdem abgedruckt bei: Helas 1999, S. 226 f.

<sup>217</sup> Cesare Clementini, *Raccolto istorico della fondazione di Rimino, e dell'origine, e vite de' Malatesti*, Bd. II, Rimini 1627, S. 518 ff. Die Textstellen zu den Triumphbögen sind auch abgedruckt bei: De Maria 1984, S. 448 f. Vgl. Helas 1999, S. 147.

<sup>218</sup> Clementini 1627, S. 519 ff.; De Maria 1984, S. 448 f.

Brautleute mit Versen in goldenen Lettern. Die Rückseite des Bogens war bemalt, und oben saßen singende Engel. Am Ausgang der Piazza della Fontana stand ein weiterer dreitoriger Bogen aus fingiertem Serpentin, mit vier Säulen korinthischer Ordnung. Die Basen, Kapitelle und andere Teile der Architektur schienen aus Metall zu sein. Darüber befanden sich vier Sockel in Kompositordnung, und anstelle eines Giebels erhoben sich drei Pyramiden, an deren Spitzen Sonnen mit den Wappen der beiden Familien angenagelt waren. Zwischen den Säulen standen *Uomini famosi*, waren Insignien, Wappen, Trophäen und Inschriften angebracht.<sup>219</sup>

Für den Empfang von Guidobaldo da Montefeltro und Elisabetta Gonzaga in Casteldurante im Jahre 1488 wurden sogar zwölf Triumphbögen errichtet, die die Straße von der Porta del Castello bis zum Palast unterteilten. Sie waren mit Wappen, Devisen, antiken Vasen und Fontänen geschmückt, von denen zwei rosafarbenes Wasser versprühten. Auf dem ersten Bogen rezitierte ein Putto neben acht Schildknappen Verse.<sup>220</sup>

Zwei Triumphbögen wurden für den Possesso Alexanders VI. im Jahre 1492 in Rom errichtet.<sup>221</sup> Der erste war ähnlich wie der Konstantinsbogen aufgebaut. Vor der Attika standen vier bewaffnete Männer in römischer Kleidung, oben auf dem Bogen waren Wappen und Schlüssel des Papstes sowie Füllhörner und Girlanden zu sehen. Der Bogen war vergoldet und bemalt, die Inschriften in der Attika des Bogens waren in goldenen Buchstaben auf blauen Grund geschrieben. Auf dem zweiten Bogen standen Verse rezitierende Mädchen, und in Nischen standen weitere Mädchen, die Personifikationen von Städten und Tugenden darstellten.

Ein weiteres Beispiel ist der Einzug Karls VIII. von Frankreich 1494 in Florenz. Die Route führte von der Porta San Frediano über den Ponte Vecchio, über die Piazza Signoria, am Dom vorbei zum Palazzo Medici. Der Dekor konzentrierte sich an den wichtigsten Punkten der Stadt.<sup>222</sup> Aus zeitgenössischen Berichten und Rechnungen geht hervor, daß Pietro Perugino für den Triumphbogen verantwortlich war, der am Eingang zum Medicipalast errichtet wurde und der den wichtigsten Teil des Festapparats bildete. Der Bogen war aus Holz und mit Säulen, Füllhörnern, Girlanden, französischen Inschriften und den Wappen des Königs geschmückt.<sup>223</sup>

---

<sup>219</sup> Clementini 1627, S. 526 f.; De Maria 1984, S. 449.

<sup>220</sup> Die Beschreibung steht in einem Brief Benedetto Cantalupis an Francesco Gonzaga vom 28. 7. 1488 und ist abgedruckt bei: Helas 1999, S. 193.

<sup>221</sup> Corio, Ed. Morisi Guerra (1978), Bd. II, S. 1488 f. Vgl. für den ersten Bogen das Zitat in Anmerkung 476. Vgl. Helas 1999, S. 110 f.; Poeschel 1999, S. 158 f.

<sup>222</sup> Borsook 1961, S. 106 f.

<sup>223</sup> Borsook 1961, S. 115. Dort sind auch die Quellentexte abgedruckt.

Schließlich sei noch der Einzug Leos X. in Florenz im Jahre 1515 erwähnt. Für dieses Fest existiert ein Programm, dem speziell die Symbolik der ephemeren Triumphbögen zu entnehmen ist. Geplant war demnach die Errichtung von sieben Triumphbögen, von denen jeder einer der Kardinaltugenden gewidmet war, und eines achten, auf dem alle Tugenden versammelt waren.<sup>224</sup> Beim tatsächlichen Festzug wurden noch weitere Architekturen und Skulpturen hinzugefügt. All diese künstlichen Bauten bildeten die statischen Punkte innerhalb der Prozession. Sie waren jeweils an den Wendepunkten der Route aufgestellt.<sup>225</sup>

Die in den Texten beschriebenen Triumphbögen haben mehrere Gemeinsamkeiten. Sie waren aus Holz und häufig bunt bemalt. Oft waren Teile des Dekors sowie die Buchstaben der Inschriften vergoldet oder sollten zumindest Metall vortäuschen. Außerdem konnten farbige Steine imitiert werden. Zum wiederkehrenden Repertoire der Schmuckelemente gehörten Girlanden, Füllhörner und Vasen, außerdem Insignien, Wappen und Inschriften, die meistens Devisen oder Lobverse enthielten. Die Bögen konnten einen oder drei Öffnungen haben, aber auch Nischen, in denen Figuren aufgestellt waren. Die künstlichen Triumphbögen dienten vor allem als Gerüst zur Anbringung von Skulptur- und Bildschmuck und als Kulisse oder Bühne für Schauspieler, die *Tableaux vivants* darstellten. Besonders oft werden singende oder Verse rezitierende Putti genannt, häufig auch *Uomini famosi* oder mythologische und allegorische Figuren und Szenen.

Aus den Schriftquellen geht außerdem hervor, daß sowohl bestehende Tore zu Triumphbögen umdekoriert als auch neue, ephemere Festarchitekturen errichtet wurden. Oft wurden mehrere Triumphbögen an markanten Stellen aufgebaut, die thematisch aufeinander abgestimmt sein konnten. Es gab verschiedene Möglichkeiten, sie in der Stadt zu plazieren. Sie konnten in der Mitte einer Kreuzung, bei der Einmündung einer Straße auf einen Platz oder in der Mitte eines Platzes aufgestellt werden. Diese Bögen überspannten die Prozessionsroute und der Festzug zog durch sie hindurch. Andere Bögen standen parallel zum Wegverlauf und die Prozession führte an ihnen vorbei.<sup>226</sup>

Auch im Cinquecento setzte sich die Tradition fort, zu festlichen Anlässen Triumphbögen zu errichten. Serlio verweist in der Passage über Triumphbögen im vierten Buch in *Tutte*

---

<sup>224</sup> Shearman 1975, S. 139. Die Schrift des anonymen Autors trägt den Titel: *Archi, et spectaculi Preparati a Fiorenza per la entrata de Papa Leone Xmo del anno 1515*. Der Text ist gedruckt bei: Shearman 1975, S. 144 ff.

<sup>225</sup> Shearman 1975, S. 140.

<sup>226</sup> Die Aufstellungsvarianten sind in schematischen Zeichnungen aufgezeigt bei: Bieniecki 1975, S. 211; und bei: De Maria 1984, S. 459.

*l'opere d'Architettura et Prospetiva* (S 27) direkt auf die Praxis der Festzüge. Dort heißt es:

"Ancora che a nostri tempi non si faccian più archi trionfali di marmo, o d'altre pietre; nondimeno, quando alcun personaggio fa l'entrata in vna città, o per passaggio, o per tor il possesso di quella, se gli fanno ne' più bei luoghi d'essa città alcuni archi trionfali di diuerse maniere ornati di pittura."<sup>227</sup>

Serlio wiederholt hier einiges, was aus den anderen Schriftquellen bereits hervorging. Bemalte Triumphbögen werden aus Anlaß eines Einzugs oder der Einnahme einer Stadt an ihren schönsten Orten errichtet. Es folgt eine Anleitung, wie ein ephemerer Triumphbogen korinthischer Säulenordnung in seinen Maßverhältnissen anzulegen sei (vgl. Abb. 62).<sup>228</sup> Es liegt nahe, in Serlios drittem Buch einen Corpus vorbildlicher antiker Bauten zu sehen, das eine leichte und schnell zugängliche Ideenquelle für solche Festarchitekturen zur Verfügung stellte.<sup>229</sup>

Vergleichbares formuliert auch Palladio in *I quattro libri dell' architettura* (S 33) im 16. Kapitel des dritten Buches über öffentliche Gebäude. In der Vorschau auf sein nie geschriebenes *Libro degli archi* nennt er in knappen Worten die Themen, die das Buch enthalten soll. Dies sind, neben dem besonders für die Architekten wichtigen Studium der Form, die Fragen nach der Herkunft, der Funktion und der Definition von Triumphbögen. Palladio beschreibt zudem die große Bedeutung ephemerer Triumphbögen in der zeitgenössischen Festkultur:

"Grandissimo ornamento danno alle piazze gli archi che si fanno in capo delle strade, cioè nell'entrare in piazza, i quali come si debbono fare, e perché anticamente facessero, e d'onde si chiamassero trionfali, si dirà diffusamente nel mio libro degli archi, e si porranno i disegni di molti, onde si darà grandissimo lume a quelli che volessero a'nostri tempi e per l'auenire drizzar gli archi a principi, a re et a imperatori."<sup>230</sup>

---

<sup>227</sup> Zitiert nach: Serlio 1619, folio 180.

<sup>228</sup> Vgl. das Kapitel: *Zur Wiedergabe ephemerer Triumphbögen* (Teil II), S. 87.

<sup>229</sup> Die Vermutung Dittscheids 1989, S. 138, Serlios Vorliebe für Triumphbögen könne an deren Frontalität liegen, die sich gut für eine zweidimensionale Darstellung eigne, ist als Begründung allein nicht ausreichend. Vielmehr liegt diese Vorliebe im Bezug zum zeitgenössischen Festwesen begründet. Vgl. zur Funktion von Serlios Büchern: Dittscheid 1989, S. 140; Howard 1996, S. 469; Serlio, Ed. Hart/Hicks (1996), S. XVII.

<sup>230</sup> Zitiert nach: Palladio, Ed. Magagnato/Marini (1980), S. 225 f.

Aus dieser Textstelle geht hervor, welche Funktion die Zeichnungen haben sollen, die Palladio seinem Buch beifügen will. Wie bei Serlio waren sie als Anregungen für die ausführenden Künstler und Architekten gedacht.<sup>231</sup> Die einleitenden Worte sind direkt an Albertis Formulierung in *De re aedificatoria* (S 17; Text A.) im Anhang, Zeile 1) angelehnt, jedoch gibt es bei Palladio eine entscheidende Akzentverschiebung, die durch ein rhetorisches Mittel hervorgerufen wird. Palladio stellt den von Alberti häufig gebrauchten Begriff *ornamentum* an den Anfang des Satzes und steigert ihn mit dem Superlativ "grandissimo".<sup>232</sup> Die Funktion des Triumphbogens als größter Schmuck der Plätze und damit als größter Schmuck des Ereignisses und der geehrten Person wird gegenüber Alberti noch stärker hervorgehoben.

---

<sup>231</sup> Vgl. zur Zielsetzung des Traktats: Palladio, Ed. Magagnato/Marini (1980), S. XVII ff. Palladio hat auch selbst Triumphbögen entworfen. Vgl. Cevese 1972, S. 322 ff.

<sup>232</sup> Vgl. zu Albertis Verwendung des Begriffes *ornamentum*: Biermann 1997.

## 1.4 Zusammenfassung Teil I

Aus antiker Zeit ist nur ein einziger Satz bei Plinius (*Naturalis historia* 34, 27) überliefert, in dem etwas über die Funktion von Triumphbögen ausgesagt wird. Demnach wurden auf Bögen Ehrenstatuen noch lebender Personen aufgestellt. Weitere Informationen über die Bedeutung von Triumphbögen sind in antiken Schriftquellen nicht zu finden.

Erst seit dem 12. Jahrhundert wird der Begriff "arcus triumphalis" für römische Bögen verwendet. Er wurde durch zahlreiche Abschriften der *Mirabilia urbis Romae* (S 2) verbreitet. Die *Mirabilia* enthalten ein nach Monumenttypen geordnetes Verzeichnis der Bauwerke Roms sowie eine Beschreibung der Stadt unter topographischen Gesichtspunkten.

Im Laufe des Quattrocento erhöht sich stetig die Anzahl der Schriften, die der Topographie und den Denkmälern Roms gewidmet sind. Die Autoren dieser Schriften gehören überwiegend zum Kreis der Humanisten an der römischen Kurie, so Nicolò Signorili, Poggio Bracciolini und Flavio Biondo. Hier fand in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts vor allem unter den Päpsten Martin V. (1417-1431), Eugen IV. (1431-1447) und Nikolaus V. (1447-1455) eine Rückbesinnung auf das antike Rom statt. In diesem Zusammenhang steht auch die intensiviertere Beschäftigung mit der Topographie der Stadt.

Ausgehend vom Bedauern über die Zerstörung der antiken Monumente wird in Schriften wie Bracciolinis *De varietate fortunae* (S 12), in Biondos *Roma instaurata* (S 14), in Albertinis *Opusculum de Mirabilibus novae et veteris Urbis Romae* (S 22) oder in Fulvius *Antiquitates Urbis* (S 25) eine Bestandsaufnahme möglichst aller Bauwerke in Rom unternommen, auch solcher, von denen nur noch Ruinen oder die Fundamente erhalten waren. In diesen Schriften werden die Monumente zumeist nach Bautypen und nach Funktionen geordnet. Als Bautypus kommen Triumphbögen gleichwertig neben anderen Monumenttypen wie Theatern, Tempeln, Palästen, Thermen oder Stadtmauern vor. Sie nehmen aufgrund ihrer Quantität einen wichtigen und umfangreichen Teil in den Beschreibungen ein, werden aber in ihrer Bedeutung nicht vor den anderen Bauwerken hervorgehoben.

Über zwanzig Bögen werden in diesen Schriften mit Namen benannt. Die Gruppe von Triumphbögen, die in allen hier ausgewerteten Schriften vorkommen, reduziert sich jedoch auf eine kleine Zahl: Es sind der Konstantinsbogen (Kat. 1), der Titusbogen (Kat. 2) und der Severusbogen (Kat. 3). Dieser Kern wird häufig um weitere Bögen ergänzt: den Arco di Portogallo (Kat. 4), den Argentarierbogen (Kat. 5), den Janusbogen (Kat. 6) und den Gallienusbogen (Kat. 7). Es sind diese Bögen, die im 15. und 16. Jahrhundert noch zu se-

hen waren und den Malern, Zeichnern und Architekten als mehr oder weniger vollständig erhaltene Studienobjekte, als Anschauungsmaterial zur Verfügung standen.

Im Vergleich zur Materialfülle zu stadtrömischen Bögen ist die Quellendichte zu außerhalb Roms gelegener Triumphbögen gering. Es handelt sich vor allem um Briefe und Reiseberichte, in denen neben anderen antiken Bauwerken die Augustusbögen von Rimini und Fano sowie der Trajansbogen von Ancona (Kat. 9) erwähnt werden.

Der Zugang der Humanisten zu den antiken Monumenten erfolgt im wesentlichen über die Inschriften. Im Falle der Triumphbögen geht es um die Widmungsinschriften, denen der Name des Geehrten, der Stifter und meistens auch der Grund für die Errichtung des jeweiligen Bogens zu entnehmen sind. Die Inschriften werden zur Benennung der einzelnen Bauten und zu ihrer historischen Einordnung genutzt.

Der Skulptur- und Reliefschmuck sowie die architektonische Gliederung finden bei den Autoren der antiquarisch-topographischen Schriften kaum Erwähnung. Eine wichtige Ausnahme ist Raffael, der im sogenannten *Brief an Leo X.* von 1519 (S 24) den Reliefschmuck des Konstantinsbogens einer kritischen Betrachtung unterzieht. Raffaels vergleichende Stilkritik geht damit über ein ästhetisches Qualitätsurteil hinaus, das in den gelehrten Kreisen an der römischen Kurie bereits verbreitet gewesen ist. So hat Botticelli bereits in seinem knapp 30 Jahre vor Raffaels Brief gemalten Fresko *Aufuhr gegen das Gesetz des Moses* (B 12) die später von Raffael als schlecht beurteilten Reliefs des Konstantinsbogens durch neue ersetzt.

Die architektonische Gliederung ist bevorzugter Gegenstand des Studiums der Architekten, die auf der Suche nach den Regeln der antiken Baukunst die architektonischen Details genau vermessen und die Proportionen der Teile und des Ganzen zueinander analysieren. In den architekturtheoretischen Schriften *De re aedificatoria* (S 17) von Alberti und *Tutte l'opere d'Architettura et Prospetiva* von Serlio (S 27) geht es im Unterschied zu den topographischen Schriften nicht um eine möglichst umfassende Bestandsaufnahme der antiken Monumente. Die Ziele sind andere: Während Alberti eine ausführliche Bauanleitung für die Errichtung neuer Architekturen all'antica gibt, führt Serlio in Schrift und Bild existierende römische Bauwerke als Exempel antiker Baukunst vor, die er als Anregung für die Errichtung neuer Bauten versteht. Grundlage für das Vorgehen beider Autoren ist das intensive Studium und die Vermessung der antiken Bauwerke selbst. Es folgen eine kritische Sichtweise auf sie und schließlich die praktische Umsetzung der Kenntnisse in eine neue Architektur. Sowohl Albertis als auch Serlios Schrift liegt Vitruvs Abhandlung *De archi-*

*tectura* zugrunde, in der keine Triumphbögen vorkommen. Die Aufnahme dieses Monuments durch beide Autoren spricht für den gefestigten Stellenwert des Bautyps Triumphbogen innerhalb der Rezeption antiker Architektur.

Vor allem drei Autoren beschäftigen sich mit der Genese, Funktion und Definition des Monuments Triumphbogen: Biondo in *Roma instaurata* (S 14), Alberti in *De re aedificatoria* (S 17) und Fulvio in *Antiquitates urbis* (S 25). Während Biondo vornehmlich aufgrund der Interpretation der Inschriften eine Unterscheidung zwischen Triumphbogen und Ehrenbogen vornimmt, erweitert Alberti die Betrachtungsweise erheblich, indem er die Funktion, den Standort und die Genese von Triumphbögen zudem aus ihrem architektonischen Aufbau und aus ihrem städtebaulichen Kontext ableitet. Alberti nimmt die umfassendste Analyse des Monuments vor, indem er alle zur Verfügung stehenden Mittel heranzieht: die eigene Beobachtung und Vermessung, die Inschriften, den Reliefschmuck, Texte antiker Autoren sowie die unmittelbare Erfahrung der zeitgenössischen Festzüge. Laut Alberti ist der Triumphbogen Schmuck des wichtigsten Platzes einer Stadt, er ist Denkmal für herausgehobene Taten und Persönlichkeiten, und er ist Triumphtor, durch das der Triumphzug siegreich heimkehrender Soldaten in die Stadt einzieht. Auch bei Fulvio stehen Triumphbogen und Triumph in direktem Zusammenhang, auch wenn hier der Zug durch den Bogen der antiken Quellenlage entsprechend nicht beschrieben wird.

Die nachantike Vorstellung von der funktionalen Zusammengehörigkeit von Triumphbogen und Triumph kommt besonders deutlich in der Festkultur der Renaissance zum Ausdruck. Ephemere Triumphbögen gehörten zu den wichtigsten architektonischen Bestandteilen festlicher Umzüge. Die hohe symbolische Bedeutung des Triumphmonuments als Mittel der Selbsterhöhung steht in Verbindung mit dem Bezug auf die Macht und Größe des alten Rom, mit der Anknüpfung an die antike Tradition des Triumphzugs durch kirchliche und weltliche Herrscher. Zahlreiche Textquellen geben seit der zweiten Hälfte des Quattrocento Auskunft über das Aussehen und die Aufstellung solcher ephemeren Architekturen. Elemente davon sind auch auf einigen Zeichnungen und Bildern wiederzufinden.



## **2 Zur Rezeption von Triumphbögen in Zeichnungen und in der Druckgraphik**

### **2.1 Triumphbögen in freien Interpretationen, in Veduten und in Architekturzeichnungen**

Über den Beginn der Zeichnungen nach antiken Architekturen gibt es nur sehr wenige Zeugnisse. Giovanni Dondi berichtet 1375 in seinem *Iter romanum* (S 8) von der Vermessung der "columna Iulia".<sup>233</sup> Er bemerkt allerdings nicht, daß die Ergebnisse auch zeichnerisch festgehalten wurden.<sup>234</sup>

Die Ausführungen Antonio Manettis, des Biographen von Filippo Brunelleschi, die später von Vasari in die Vita des Architekten aufgenommen wurden,<sup>235</sup> haben dazu geführt, in den Aktivitäten Brunelleschis und Donatellos während ihres Aufenthaltes in Rom in den ersten Jahren des Quattrocento den Beginn der zeichnerischen Darstellung antiker Bauten zu sehen.<sup>236</sup> Laut Manetti haben die Beiden antike Bauten vermessen und auch Grabungen vorgenommen. Architektonische Zeichnungen von ihnen sind jedoch nicht bekannt.<sup>237</sup>

Die frühesten erhaltenen Bauaufnahmen stammen von Ciriaco d'Ancona. Am Rande seiner Manuskripte finden sich Zeichnungen antiker Gebäude und Objekte, andere sind durch Kopien überliefert.<sup>238</sup> Triumphbögen sind nicht darunter.

Zeichnungen nach antiken Triumphbögen sind seit der Mitte des Quattrocento überliefert. Sie lassen sich in drei Gruppen einteilen.

Bei der ersten Gruppe handelt es sich um einzelne Blätter mit freien Interpretationen, bei denen die Triumphbögen in einen neuen sowohl räumlichen als auch inhaltlichen Kontext gestellt werden. Themen dieser Zeichnungen sind christliche Szenen sowie antike Triumphe, und sie stammen vorwiegend aus den Händen von Malern. Um die Mitte des Quattro-

---

<sup>233</sup> "Columna Iulia quadrilatera, quae est prope Sanctum Petrum, apud inferiorem extremitatem est spissa secundum singulum latus pedes circa octo, longa vero est bona aestimatione pedes 60, sive perticae decem. Dixit autem presbiter qui habitat prope eam, quod mensuraverat eam quidam cum instrumento ad umbram, et invenerat brachia 45." Zitiert nach: Valentini/Zucchetti 1953, Bd. IV, S. 68. Auch noch für andere Monumente gibt Dondi Maße an. Vgl. zu Dondis Messungen: Weiss 1989, S. 59 f.

<sup>234</sup> Cantino Wataghin 1984, S. 191; Nesselrath 1986 b, S. 99.

<sup>235</sup> Manetti, Ed. Saalman (1970), S. 52 ff.; Vasari, Ed. Bellosi/Rossi (1986), Bd. I, S. 283.

<sup>236</sup> Cantino Wataghin 1984, S. 192 f.; Nesselrath 1984, S. 405; Nesselrath 1986 b, S. 99 f.; Günther 1988, S. 19 ff.; Nesselrath 2005, S. 47.

<sup>237</sup> Nesselrath 1984, S. 405.

<sup>238</sup> Nesselrath 1986 b, S. 100 f.; Günther 1988, S. 24 ff.; Schmitt 1989, S. 1; Degenhart/Schmitt 1990 a, S. 193; Günther 1988, S. 24 ff.; Nesselrath 2005, S. 47 f.

cento sind zwei Federzeichnungen von Jacopo Bellini in einem heute in Paris aufbewahrten Zeichnungsband entstanden. Folio 35 zeigt *Christus vor dem Hohen Rat* (Z 1; Abb. 18) und folio 8 die *Geißelung Christi* (Z 2; Abb. 19).<sup>239</sup> Varianten des Sergierbogens von Pola (Kat. 8; Abb. 17) bilden hier die architektonischen Kulissen der Schauplätze.<sup>240</sup> Ein phantastischer Triumphbogen beherrscht die Komposition von Marco Zoppo's Zeichnung *Heilung eines Lahmen durch den Apostel Jakobus* (Z 3; Abb. 52).<sup>241</sup> Aus der Werkstatt Zoppo's stammen auch die Zeichnungen in Giovanni Marcanovas Modeneser Ausgabe der *Collectio antiquitatum* (Z 4) von 1465.<sup>242</sup> Auf folio 33 ist ein antiker Triumphzug durch einen Triumphbogen wiedergegeben (Abb. 53), auf folio 28 die Ansicht eines Bogens mit einer Säule (Abb. 54). Keine der Architekturen läßt sich mit einem identifizierbaren Vorbild in Verbindung bringen. Eine andere Zeichnung, die Mantegna zugeschrieben wird, zeigt den *Triumph des Titus* (Z 5; Abb. 37) durch den Titusbogen.<sup>243</sup>

Römische Veduten bilden die zweite Gruppe von Zeichnungen. Auf ihnen werden Triumphbögen in sachlich treuer Weise in ihrem gegenwärtigen Umfeld gezeigt. Veduten haben einen großen dokumentarischen Wert, weil sie eine Vorstellung vom damaligen Zustand der Bauten sowie von ihrer Einbindung in den städtebaulichen Kontext vermitteln können. Der zu Beginn des Cinquecento entstandene *Codex Escurialensis* (Z 13) enthält zwei Blätter mit römischen Ansichten.<sup>244</sup> Auf folio 28 verso (Abb. 20) sind das Kolosseum, die Meta Sudans und der Konstantinsbogen aus nordwestlicher Richtung zu sehen, auf folio 20 (Abb. 22) der Severusbogen und die Tempel des Vespasian und des Saturn aus der Richtung des Kapitols.

Weitere Veduten aus den Jahren 1532-36 stammen aus der Hand des holländischen Malers und Kupferstechers Marten van Heemskerck (Z 23). Von Interesse sind hier zwei Blätter aus dem im Berliner Kupferstichkabinett aufbewahrten *Römischen Skizzenbuch II*, folio 79

<sup>239</sup> Degenhart und Schmitt datieren folio 35 um 1435-40 (Degenhart/Schmitt 1990 b, S. 356) und folio 8 um 1440 (Degenhart/Schmitt 1990 b, S. 315).

<sup>240</sup> Deiseroth 1970, S. 32; Degenhart/Schmitt 1972, S. 144; Degenhart/Schmitt 1990 b, S. 315 & 356; Fortini Brown 1992, S. 74; Fortini Brown 1996, S. 130.

<sup>241</sup> London, British Museum, 1995-5-6-7; vgl. Chapman 1999.

<sup>242</sup> Modena, Biblioteca Estense, Ms. a. L. 5. 15. Darüber, wer die Zeichnungen in Marcanovas *Collectio antiquitatum* ausgeführt hat, gibt es unterschiedliche Meinungen. Lange wurde Felice Feliciano, der für die Niederschrift der Texte in der Handschrift in Modena verantwortlich war, auch die Ausführung der ganzseitigen Illustrationen zugeschrieben. Vgl. Weiss 1989, S. 172. Am meisten überzeugt jedoch die jüngste Zuordnung in den Umkreis Marco Zoppo's. Vgl. Fiorio 1981, S. 65 ff.; Degenhart/Schmitt 1990 a, S. 198; Degenhart/Schmitt 1990 b, S. 311. Einige Detailbeobachtungen können ihren Vorschlag bekräftigen. Vgl. das Kapitel: *Zur Wiedergabe ephemerer Festbögen* (Teil II), S. 84 f.

<sup>243</sup> Paris, Louvre, Cabinet d'estampes collection Rothschild (774 DR).

<sup>244</sup> Zur Datierung des Codex vgl. Kruft 1970. Vgl. außerdem: Nesselrath 1996.

verso-80 (Abb. 23) mit einer Ansicht des Forum Romanums mit dem Severusbogen aus Sicht des Kapitols und folio 56 (Abb. 39) mit einer Ansicht des Titusbogens.<sup>245</sup>

Nochmals dreißig Jahre später, 1560-65, hat der überwiegend in Rom tätige Bildhauer und Architekt Giovanni Antonio Dosio zahlreiche Veduten von Triumphbögen angefertigt (Z 26), die heute in Florenz aufbewahrt werden.<sup>246</sup> Die Zeichnung GDSU 2531 A (Abb. 21) zeigt vom Kolosseum aus gesehen den Konstantinsbogen, die Meta Sudans und in der Ferne den Titusbogen, auf den Blättern GDSU 2567 A (Abb. 24) und GDSU 2521 A (Abb. 25) ist der Severusbogen aus Richtung des Kapitols zu sehen. Weitere Veduten Dosios geben noch den Titusbogen (GDSU 3995 A; Abb. 40), den Janusbogen (GDSU 2502 A & GDSU 2503 A), den Argentarierbogen (GDSU 2529 A & GDSU 2430 A) und den Arco di Portogallo (GDSU 2528 A; Abb. 4) in ihren gegenwärtigen Zuständen wieder.

Die dritte Gruppe umfaßt zeichnerische Rekonstruktionen von Triumphbögen. Auf diesen Zeichnungen sind die Monumente aus ihrem urbanen Kontext herausgelöst, isoliert und ohne Hintergrund gezeigt.

Einer der ersten, der die Bedeutung von Zeichnungen für das Studium der antiken Architektur, in Verbindung mit der Theorie, hervorhob, war der Sieneser Architekt Francesco di Giorgio. In seinem Traktat im *Codex Saluzziano*, der in den 1480er oder 90er Jahren entstanden ist, begründet er seine Vorgehensweise damit, zu erneuern („innovare“), was in Kürze aufgrund des Alters und von Zerstörungen ganz verschwunden sein wird – und dies mittels Zeichnungen, die er seinem Text hinzufügt.<sup>247</sup>

An den eigentlichen Traktat Francesco di Giorgios ist ein 19 Blätter umfassender Komplex mit Federzeichnungen angehängt. Neben Aufrissen, Schnitten und Grundrissen von Amphitheatern, Thermen, Tempeln und weiterer nicht genau bezeichneter Gebäude, die überwiegend aus Rom, aber auch von anderen Orten stammen, sind auf folio 94 verso Ansichten des Titus- und des Konstantinsbogens zu sehen (Z 8a; Abb. 27).<sup>248</sup> Eine weitere Zeichnung von Francesco di Giorgio, die nicht zu einem Traktat gehört, zeigt den Trajansbogen von Benevent (Z 8b). Er ist in so großer Genauigkeit und zeichnerischer Qualität wiedergegeben, wie dies zuvor noch nicht zu finden war.<sup>249</sup>

---

<sup>245</sup> Hülsen/Egger 1913-16, Bd. I, S. 34 & 54 f.; Filippi 1990.

<sup>246</sup> Acidini 1976.

<sup>247</sup> Turin, Biblioteca Reale, Codice Torinese Saluzziano 148, folio 71. Francesco di Giorgio, Ed. Maltese (1967), Bd. I, S. XXXIII & 275. Vgl. Nesselrath 1984, S. 405; Nesselrath 1986 b, S. 108 f.; Günther 1988, S. 34 ff.; Nesselrath 2004, S. 337 f. Vgl. zur Datierung der Traktate Francesco di Giorgios: Mussini 1993, S. 378 ff.; Nesselrath 2004, S. 340.

<sup>248</sup> Francesco di Giorgio, Ed. Maltese (1967), Bd. I, S. XXXIII & 275ff.

<sup>249</sup> Paris, Collection Peter Silverman. Vgl. Nesselrath 2004, S. 341 f. Dort ist die Zeichnung auch abgebildet.

Aus dem Cinquecento sind besonders viele Blätter, vor allem aber ganze Zeichnungsbücher mit Ansichten antiker Bauwerke erhalten. Der *Codex Barberini* (Z 11) von Giuliano da Sangallo, der zu Beginn des 16. Jahrhunderts entstanden ist, beinhaltet neben einzelnen Gebäuden – darunter sind Tempel, Portiken, Grabmäler, Theater und Obelisk – eine homogene Folge von zehn Zeichnungen nach Triumphbögen.<sup>250</sup> Hinzu kommt eine Zeichnung der Trajanssäule (folio 18-19).<sup>251</sup> Im Unterschied zu Francesco di Giorgios Blättern bilden Triumphbögen deutlich vor monumentalen Anlagen wie Tempeln und Theatern einen besonders umfangreichen und prachtvollen Teil in Giuliano da Sangallos Auswahl.<sup>252</sup> Er zeichnet im *Codex Barberini* den Konstantinsbogen (folio 19 verso; Abb. 32), den Janusbogen (folio 20 verso), den Severusbogen (folio 21 verso), den Arco di Portogallo (folio 22 verso), den Titusbogen (folio 23 verso; Abb. 46), den Gallienusbogen (folio 25 verso), den Drususbogen (folio 26 verso)<sup>253</sup>, den Argentarierbogen (folio 33) und den Arco di Malborghetto (folio 36 verso)<sup>254</sup>. Außerdem nimmt Giuliano da Sangallo außerrömische Bögen in seinen Kodex auf: Es kommen die Trajansbögen von Ancona (folio 21; Abb. 49) und von Benevent (folio 23 verso), der Augustusbogen von Fano (folio 61 verso),<sup>255</sup> der Bogen von Orange (folio 24 verso)<sup>256</sup> und der Bogen von Aquino (folio 25 verso)<sup>257</sup> vor.<sup>258</sup>

Starke Auswirkungen auf die Architekturzeichnung hatte die Darstellungsmethode, die Raffael im sogenannten *Brief an Leo X.* (S 24) ausführlich erläutert.<sup>259</sup> Aus dem Bedauern über die Zerstörung der antiken Monumente, der Zeugen vergangenen Ruhms und einstiger Größe, resultierte der Wunsch, die antiken Monumente Roms vollständig zeichnerisch und

---

<sup>250</sup> Rom, Biblioteca Vaticana, lat. 4424. Vgl. Borsi 1985, S. 116 ff. Zur Datierung vgl. Borsi 1985, S. 143; Günther 1988, S. 117. Rein quantitativ fällt die Serie von Triumphbögen im *Codex Barberini* gegenüber anderen Bauten aus dem Rahmen. Hülsen bezeichnet diesen Teil, der sich auch durch seine formale Geschlossenheit deutlich von Rest des Kodex abhebt, als "libro degli archi" (Hülsen 1907). Vgl. Günther 1988, S. 117 f.

<sup>251</sup> Borsi 1985, S. 112 f.

<sup>252</sup> Borsi 1985, S. 28 f.; Günther 1988, S. 135.

<sup>253</sup> Vgl. zum Drususbogen: Malizia 1994, S. 252 ff.

<sup>254</sup> Vgl. zum Arco di Malborghetto: De Maria 1988, S. 243 f.; Malizia 1994, S. 257 f.

<sup>255</sup> Weitere Zeichnungen des Bogens von Fano sind bei einem anonymen Kopisten des 16. Jahrhunderts (vgl. Z 10) und in einer phantasievollen Rekonstruktion im *Codex Giuliano*, folio 61 verso (Rom, Biblioteca Vaticana), des Giuliano da Sangallo zu finden. Vgl. Borsi 1985, S. 219 ff.; Brands 1988, S. 503; Brands 1989, S. 82 ff.

<sup>256</sup> Vgl. zum Bogen von Orange: Census RecNo: 152271/252.

<sup>257</sup> Vgl. zum Bogen von Aquino: Census RecNo: 153388/2572C.

<sup>258</sup> In Giuliano da Sangallos *Sienerer Skizzenbuch* (Siena, Biblioteca Comunale, S IV 8; Z 12), das etwa zur selben Zeit wie der *Codex Barberini* entstanden ist, sind Zeichnungen vom Janusbogen, vom Argentarierbogen (folio 22), vom Konstantinsbogen (folio 23 verso), vom Titusbogen (folio 26; Abb. 47), vom Bogen von Orange (22 verso) und vom Bogen von Benevent (folio 24 verso) zu finden. Vgl. Borsi 1985, S. 116 ff.

<sup>259</sup> Vgl. zu Raffaels Brief das Kapitel: *Skulptur- und Reliefschmuck* (Teil I), S. 39 f.

in rekonstruiertem Zustand zu erfassen.<sup>260</sup> Die Bauaufnahme sollte in Grundriß, Aufriß und Details erfolgen, mit exakten Maßangaben versehen sein und – im Unterschied zur Zeichnung eines Malers – orthogonal ausgeführt werden und nicht in perspektivischer Verkürzung.<sup>261</sup> Von Raffael selbst sind nur sehr wenige Architekturzeichnungen überliefert;<sup>262</sup> Triumphbögen sind nicht darunter.

Eine Vorstellung vom Aussehen solcher Zeichnungen geben aber Kopien von Mitgliedern aus Raffaels Werkstatt.<sup>263</sup> Beispiele sind das Blatt GDSU 2055 A von Antonio da Sangallo nach einem Vorbild von Gian Cristoforo Romano (Z 16), auf dem auf der Vorderseite der Severusbogen und auf der Rückseite der Konstantinsbogen (Abb. 34) gezeigt ist,<sup>264</sup> oder vom sogenannten Meister C von 1519 im *Wiener Skizzenbuch* (Z 17), das Ansichten des Konstantinsbogens (folio 1; Abb. 35), des Titusbogens (folio 2 verso, Abb. 48), des Severusbogens (folio 3), des Trajansbogens von Ancona (folio 5 verso) und des Sergierbogens von Pola (folio 18) enthält, und im *Chatsworther Skizzenbuch* (Z 18), wo ebenfalls diese Bögen wiedergegeben sind.<sup>265</sup>

Die zeichnerischen Bauaufnahmen des Meisters C von 1519 im *Wiener Skizzenbuch* (Z 17) und im *Chatsworther Skizzenbuch* (Z 18) können mit Raffaels archäologischer Methode in

---

<sup>260</sup> Nesselrath 1984, S. 405; Thoenes 1986, S. 375; Di Teodoro 1994. Das Bedauern über die Zerstörung der antiken Werke bildete auch bei Alberti (Alberti, Ed. Orlandi/Portoghesi (1966), S. 441 ff.) und bei Francesco di Giorgio (Francesco di Giorgio, Ed. Maltese (1967), Bd. I, S. 275) den wesentlichen Antrieb für die Auseinandersetzung mit der antiken Architektur.

<sup>261</sup> "E perchè el modo del disegnar che più si appartiene allo architecto, è differente da quel del pictore, dirò qual mi pare conveniente per intendere tutte le misure et sapere trovare tutti li membri delli edifici senza errore. El disegno adunque delli edificii pertenente al architecto, si divide in tre parti, delle quali la prima si è la pianta; o vogliam dire el disegno piano, la seconda si è la parete di fuori, con li suoi ornamenti, la terza è la parete di dentro, pur con li suoi ornamenti. (...) E in tali disegni non si diminuisca nella extremitate, anchora che lo edificio fosse tondo, nè anchora se fosse quadro, per farli mostrare due faccie. Perchè lo architecto della linea diminuita non può pigliare alcuna giusta misura, el che è necessario a tal artificio, che ricerca tutte le misure perfette in facto, et tirate con linee parallele, non con quelle, che paiono, e non sono, (...)." Zitiert nach: Di Teodoro 1994. Bereits Alberti hatte im ersten Kapitel des zweiten Buches von *De re aedificatoria* (S 17) die Zeichnung eines Malers, bei der durch Schatten und Verkürzungen eine plastische Wirkung hervorgerufen wird, von der eines Architekten unterschieden. Eine solche sollte orthogonale Ansichten der Fronten zeigen und mit den entsprechenden Maßen versehen sein: "Inter pictoris atque architecti perscriptionem hoc interest, quod ille prominentias ex tabula monstrare umbris et lineis et angulis comminutis elaborat, architectus spretis umbris prominentias istis ex fundamenti descriptione ponit, spatia vero et figuras frontis cuiusque et laterum alibi constantibus lineis atque veris angulis docet, uti qui sua velit non apparentibus putari visis, sed certis ratisque dimensionibus annotari." Zitiert nach: Alberti, Ed. Orlandi/Portoghesi (1966), Bd. I, S. 99. Vgl. Nesselrath 2005, S. 45. Francesco di Giorgio wiederum ist insofern ein direkter Vorläufer von Raffaels Vorhaben, als er die zeichnerische Rekonstruktion antiker Bauwerke als Mittel sieht, diese zu bewahren. Vgl. Francesco di Giorgio, Ed. Maltese (1967), Bd. I, S. 275. Vgl. Nesselrath 1984, S. 405; Thoenes 1986, S. 375; Nesselrath 2005, S. 50.

<sup>262</sup> Nesselrath 1986, S. 358 f.

<sup>263</sup> Nesselrath 1984, S. 407; Nesselrath 1986 a, S. 364 ff.

<sup>264</sup> Günther 1988, S. 142 ff.; Kleefisch-Jobst, Ursula: *Antonio da Sangallo d. J., Konstantinsbogen in Rom*, in: Evers 1995-96, S. 152.

<sup>265</sup> Konstantinsbogen (folio 5 verso), Titusbogen (folio 7), Severusbogen (folio 9 verso; Abb. 26), Trajansbogen von Ancona (folio 12). Vgl. Nesselrath, Arnold: *Maestro C del 1519*, in: Frommel/Ray/Tafari 1984, S. 439 f.; Günther 1988, S. 34 ff. & 339 ff.

Verbindung gebracht werden. Sie stehen am Anfang der Umsetzung des großangelegten und von Raffael nie zu Ende geführten Projektes, die Bauwerke Roms in Rekonstruktionszeichnungen festzuhalten. In beiden Büchern werden einzig die Triumphbögen in Aufriß und Grundriß wiedergegeben.<sup>266</sup> Die Tatsache, daß es ausgerechnet Triumphbögen sind, von denen die ersten vollständigen Bauaufnahmen im Rahmen dieses Projektes angefertigt wurden, spricht zum einen für die große Bedeutung, die den triumphalen Monumenten in dieser Zeit zukam. Zum anderen sind Triumphbögen durch ihre bauliche Geschlossenheit dafür prädestiniert, die Syntax antiker Architektur zu studieren. Außerdem bietet sich der Triumphbogen mit seiner Ausrichtung auf zwei Schauseiten an, die orthogonale Zeichnungsmethode zu erproben.

Auch in nachfolgenden Zeichnungssammlungen, wie beispielsweise im *Kasseler Codex* (Z 21) des sogenannten Anonimo Mantovano A und im *Michelangelo-Skizzenbuch* (Z 22) des Raffaello da Montelupo, läßt sich im Vergleich zu anderen antiken Bauwerken, unter denen fast immer das Pantheon, das Kolosseum und das Marcellustheater zu finden sind, ein quantitativer Schwerpunkt auf den Triumphbögen feststellen. Bei Raffaello da Montelupo sind es allein 18 Blätter, die Aufrisse und Grundrisse von Triumphbögen enthalten.<sup>267</sup>

Für ein früheres Zeichnungsbuch trifft dies nicht zu. So ist bei Bernardo della Volpaia im *Codex Coner* (Z 15) gerade die Anzahl der Triumphbögen, die bei Giuliano da Sangallo im *Codex Barberini* (Z 11) einen besonders großen Komplex ausmachten, erheblich verringert.<sup>268</sup>

Im dritten Buch von Serlios *Tutte l'opere d'Architettura et Prospetiva* (Z 24) stellen die Triumphbögen wiederum gegenüber anderen Bauten eine besonders einheitliche Gruppe dar.<sup>269</sup> Zum großen Teil kopiert Serlio für seine Holzschnitte dieselben Prototypen wie der

---

<sup>266</sup> Im *Wiener Skizzenbuch* kommen Grundrisse vom Pantheon, der Konstantinsbasilika, den Caracallathermen und den Diokletiansthermen hinzu. Vgl. zum Inhalt des *Wiener Skizzenbuches*: Günther 1988, S. 340 ff.; zum Inhalt des *Chatsworth Skizzenbuches* vgl. Günther 1988, S. 342 f.

<sup>267</sup> Der *Kasseler Codex* (Z 21) enthält folgende Bögen: den Janusbogen (folio 1), den Titusbogen (folio 2), den Argentarierbogen (folio 4), den Severusbogen (folio 6 verso), den Konstantinsbogen (folio 8), den Sergierbogen von Pola (9 verso) und den Trajansbogen von Benevent (folio 10). Vgl. Nesselrath, Arnold: *Anonimo Mantovano A*, in: Frommel/Ray/Tafari 1984, S. 441 f.; Günther 1988, S. 354 ff. Im *Michelangelo-Skizzenbuch* (Z 22) sind zu finden: der Konstantinsbogen (folio 2), der Sergierbogen von Pola (folio 4 verso), der Severusbogen (folio 5 verso), der Janusbogen (folio 27 verso & folio 38), der Titusbogen (folio 37) und der Trajansbogen von Benevent (folio 52 verso). Vgl. Lemerle 1997 a, S. 48 f.; Lemerle 1997 b, S. 290 ff.

<sup>268</sup> Im *Codex Coner* (London, Sir John Soane's Museum; Z 15) kommen vor: der Arco di Portogallo (folio 52), der Konstantinsbogen (folio 53; Abb. 33), der Severusbogen (folio 54), der Titusbogen (folio 56; Abb. 45), der Janusbogen (folio 58) und der Argentarierbogen (folio 60). Vgl. Ashby 1904, S. 35 ff.; Buddensieg 1975; Günther 1988, S. 173 ff. & 336 ff.

<sup>269</sup> Serlio nimmt folgende Bögen in sein Buch auf: den Janusbogen (Serlio 1619, folio 98), den Titusbogen (folio 99), den Argentarierbogen (folio 100 verso), den Severusbogen (folio 102), den Trajansbogen von Benevent (folio 104), den Konstantinsbogen (folio 106), den Trajansbogen von Ancona (folio 108), den Ser-

Zeichner des *Kasseler Codex* (Z 21).<sup>270</sup> Bei beiden fällt auf, welch starkes Gewicht der Darstellung des Pantheons und der Triumphbögen im Vergleich zu anderen Bauten eingeräumt wird.<sup>271</sup> Besonders zahlreich sind schließlich die Zeichnungen nach antiken Triumphbögen von Andrea Palladio (Z 25).<sup>272</sup>

Festzuhalten ist, daß in den meisten Zeichnungsbüchern – etwa bei Giuliano da Sangallo, im Umkreis Raffaels beim Meister C von 1519, bei Raffaello da Montelupo, bei Serlio und Palladio – Triumphbögen einen Schwerpunkt in der Auseinandersetzung mit antiker Architektur bilden. Ein Grund dafür war sicherlich, daß mehrere von ihnen mehr oder weniger vollständig erhalten waren, im Unterschied zum Beispiel zu Tempeln, von denen häufig nur noch einzelne Säulen standen, aber nicht mehr die Bauwerke als Ganzes.

Unter den architektonischen Rekonstruktionszeichnungen kommen mit Abstand am häufigsten die drei bekanntesten Bögen in Rom vor: der Konstantinsbogen (Kat. 1), der Titusbogen (Kat. 2) und der Severusbogen (Kat. 3). Sie finden sich in fast allen Zeichnungsbüchern wieder. Drei weitere römische Triumphbögen werden mehrfach gezeichnet, jedoch insgesamt deutlich seltener als die drei genannten. Es sind der Arco di Portogallo (Kat. 4), der Argentarierbogen (Kat. 5) und der Janusbogen (Kat. 6). Hinsichtlich der Triumphbögen in Rom stimmt die Auswahl und Gewichtung in der zeichnerischen Rezeption in wesentlichen Zügen mit der schriftlichen Rezeption überein. Bereits Biondo hatte in *Roma instaurata* (S 14) aus der Fülle der Ruinen die einigermaßen intakten Triumphbögen auf eine kleine Kerngruppe reduziert.<sup>273</sup> Eine Konzentration auf dieselben Bögen findet auch bei den architektonischen Zeichnungen statt. Wichtig ist – im Unterschied zur Rezeption in Schriften, in denen der Schwerpunkt auf den stadtrömischen Bögen liegt – die Aufnahme außerhalb Roms gelegener Triumphbögen in das zeichnerische Repertoire. Hier kommen

---

gierbogen von Pola (folio 110), den Gavierbogen von Verona (folio 112) sowie die Porta dei Leoni in zwei hintereinanderliegenden Versionen (folio 114 & 116 verso).

<sup>270</sup> Vgl. zu den verschiedenen Vorlagen für Serlios Holzschnitte: Günther 1988, S. 376 ff.

<sup>271</sup> Günther 1988, S. 365. Vgl. zur Rezeption des Pantheons: Buddensieg 1971.

<sup>272</sup> Palladios im Museo Civico in Vicenza aufbewahrte Zeichnungen (Z 25) zeigen den Titusbogen (D 10), den Severusbogen (D 13 verso), den Konstantinsbogen (D 14), den Sergierbogen (D 29), außerdem die Porta Maggiore in Rom (D 1) und die Porta Aurea in Ravenna (D 31). Vgl. Puppi 1989, S. 104 ff. Hinzu kommen der Gavierbogen (London, RIBA XII, 11), der Bogen des Jupiter Ammon (London, RIBA XII, 13, 14 & 22) und die Porta Leoni (London, RIBA XII, 18, 19 & 20) in Verona. Vgl. Spielmann 1966, S. 84 ff.; Tosi 1980, S. 43 ff. Zur Bedeutung von Triumphbögen bei Serlio und Palladio vgl. das Kapitel: *Zum Aussehen, zur Funktion und zum Standort ephemerer Triumphbögen* (Teil I), S. 55 f. Eine dreidimensionale Rekonstruktion des Gavierbogens von Verona befindet sich außerdem in Giovanni Carotos *Le Antichità* von 1560 (tav. XXVI) sowie auf seiner Zeichnung Verona, Biblioteca Civica, Ms. 978, folio 88. Vgl. Tosi 1980, S. 40 ff.

vier Bögen besonders häufig vor: der Sergierbogen von Pola (Kat. 8) sowie die Trajansbögen von Ancona (Kat. 9) und von Benevent (Kat. 10) und der Gavierbogen von Verona. Es stellt sich die Frage, welche Kriterien für die Auswahl der Bögen ausschlaggebend waren. Naheliegen würde in erster Linie ein guter Erhaltungszustand, der es den Malern und Architekten ermöglichte, die baulichen Strukturen der Bögen zu studieren und nachzuvollziehen.<sup>274</sup> Dem entgegen steht aber der tatsächliche Zustand einiger Bögen: Der Titusbogen (Kat. 2) war im 15. und 16. Jahrhundert von beiden Seiten ummauert, wie es auf den Veduten von Heemskerck und von Dosio zu sehen ist, der Severusbogen (Kat. 3) war bis über die Postamente mit Erdschutt verschüttet; der Sergierbogen von Pola (Kat. 8) und der Gavierbogen von Verona waren in die mittelalterliche Stadtmauer integriert. Aber dennoch waren es diese Bögen, die überhaupt mehr oder weniger vollständig erhalten waren und an denen sich der Aufbau antiker Architektur in seinen Grundprinzipien analysieren ließ.<sup>275</sup>

---

<sup>273</sup> Vgl. das Kapitel: *Eingrenzung des Materials durch die Antiquare* (Teil I), S. 32 f.

<sup>274</sup> Im Unterschied dazu ging es Antiquaren wie Signorili (S 11), Bracciolini (S 12), Biondo (S 14), Albertini (S 22) oder Fulvio (S 25) darum, eine möglichst vollständige Bestandsaufnahme der antiken Monumente, einschließlich der Ruinen und auch einiger Bauten, die nur noch durch mündliche oder schriftliche Überlieferung zu erfassen waren, vorzunehmen. Vgl. das Kapitel: *Eingrenzung des Materials durch die Antiquare* (Teil I), S. 30 ff.

<sup>275</sup> Beim Titusbogen waren es besonders seine Lage und die beiden Reliefs im Durchgang, die das Interesse der Antiquare und Künstler weckten. Vgl. die Kapitel: *Triumphbögen und ihre Rekonstruktion* (Teil II), S. 72 f. und: *Bildliche Umsetzung antiker Triumphzüge und die Bedeutung des Titusbogens* (Teil III), S. 158 f. Der Sergierbogen war bis ins 19. Jahrhundert in die Stadtmauer von Pola integriert. Eine Abbildung, die den Zustand des Bogens am Beginn des 19. Jahrhunderts zeigt, findet sich bei: Lieberman 1991, S. 34. Der Gavierbogen von Verona war ebenfalls stark ummauert. Einen Eindruck davon vermittelt ein Stadtplan von Verona in Giovanni Caroto's *Le Antiquità*, tav. XIII. Vgl. Tosi 1980, S. 35 & 39. Anders als die genannten Bögen standen die Bögen von Fano und von Rimini nie frei, sondern waren von vornherein als Stadttore in die Stadtmauer integriert. Vgl. De Maria 1988, S. 242 (Fano) & 260 f. (Rimini).



## 2.2 Studium der Form

### 2.2.1 Triumphbögen und ihre Rekonstruktion

Bei den Architekturzeichnungen gilt das Augenmerk in erster Linie der Analyse der architektonischen Gliederung und der architektonischen Details. Ziel dieser Zeichnungen ist die Rekonstruktion der antiken Bauten. Auf der Suche nach den Regeln der antiken Baukunst werden sie häufig mit genauen Maßangaben versehen.

Um die Schwierigkeiten und die Qualität der Rekonstruktionen zu beurteilen, ist es notwendig, sich zunächst anhand der Veduten den damaligen Erhaltungszustand der wichtigsten römischen Triumphbögen vor Augen zu führen.

Folio 28 verso im *Codex Escorialensis* (Z 13; Abb. 20) vom Beginn des Cinquecento zeigt rechts den Konstantinsbogen, auf dessen Attika Reste eines Aufbaus zu erkennen sind. Die Sockel des Bogens sind teilweise verschüttet. Auf Dosios Blatt GDSU 2531 A (Z 26; Abb. 21) ist der Konstantinsbogen anders als im *Codex Escorialensis* aus entgegengesetzter östlicher Richtung gezeigt, so daß ein direkt an den Bogen angebautes Haus sichtbar wird. Auch hier ist noch die Anhebung des Bodens zu erkennen.

Auf Folio 20 im *Codex Escorialensis* (Z 13; Abb. 22) ist links der Severusbogen zu sehen. Der Zustand des Geländes ist ebenfalls durch Erdanhäufungen charakterisiert, die den Bogen bis über die Postamente verdecken. Einen vergleichbaren Eindruck vom Zustand des Severusbogens vermitteln eine Vedute von Marten van Heemskerck im *Römischen Skizzenbuch II*, folio 79 verso-80 (Z 23; Abb. 23) und von Dosio, GDSU 2567 A (Z 26; Abb. 24). Im Unterschied zu folio 20 im *Codex Escorialensis* sind auf diesen beiden Zeichnungen die mittelalterlichen Aufbauten auf der Attika gut zu sehen: eine umlaufende, zinnenbekrönte Mauer und ein rechteckiger Turm. Eine weitere Vedute des Severusbogens, GDSU 2521 A (Abb. 25) dokumentiert Dosios Interesse an den archäologischen Geschehnissen seiner Zeit. Sie zeigt die Ausgrabung der einen Seite des Bogens bis zu den Fundamenten, die 1563 unter Pius IV. durchgeführt wurde.<sup>276</sup>

Im Falle des Severusbogens (Kat. 3) und des Konstantinsbogens (Kat. 1) richten sich die Probleme der Rekonstruktion vornehmlich auf die genaue Beschaffenheit des oberen Ab-

---

<sup>276</sup> Acidini 1976, S. 72. Die Zeichnung GDSU 2567 A ist demnach vor den Grabungen im Jahre 1563 entstanden. Vgl. Acidini 1976, S. 30.

schlusses. Beim Severusbogen wird dieser meistens als schlichte, über den äußeren Säulenachsen durch vorgelegte Pilaster akzentuierte Plattform wiedergegeben, wie auf folio 9 verso im *Chatsworther Skizzenbuch* des Meister C von 1519 (Z 18; Abb. 26).<sup>277</sup> Die Reste des mittelalterlichen Aufbaus waren offenbar leicht vom antiken Baucorpus zu unterscheiden. Auf Dosios Zeichnung GDSU 2567 A (Z 26; Abb. 24) ist dies gut zu erkennen.

Größere Schwierigkeiten bereitete es, den ursprünglichen Abschluß des Konstantinsbogens zeichnerisch wiederherzustellen. Die Veduten geben keine eindeutigen Hinweise, ob noch Reste auf dem Bogen vorhanden waren oder nicht.<sup>278</sup> Auf Francesco di Giorgios Blatt im *Codex Saluzziano*, folio 94 verso (Z 8a; Abb. 28) ist der Konstantinsbogen jedenfalls mit einem niedrigen Podest mit vier Vorlagen abgeschlossen.<sup>279</sup> Diese Rekonstruktion kommt auch auf späteren Zeichnungen vom Beginn des 16. Jahrhunderts vor, so in Giuliano da Sangallos *Codex Barberini*, folio 19 verso (Z 11; Abb. 32) und im *Sieneser Skizzenbuch*, folio 23 verso (Z 12).<sup>280</sup> Bernardo della Volpaia hingegen läßt zwar auf seinem Blatt folio 53 im *Codex Coner* (Z 15; Abb. 33) die mittelalterlichen Überreste weg, aber er macht keinen Rekonstruktionsvorschlag für den ursprünglichen niedrigen Sockel auf der Attika.

Ein Höchstmaß an Präzision erreichen die Rekonstruktionszeichnungen von Triumphbögen, die in Zusammenhang mit Raffaels großem Romprojekt gebracht worden sind.<sup>281</sup> Beispielsweise seien hier die Zeichnung GDSU 2055 A verso von Antonio da Sangallo nach einer Vorlage von Gian Cristoforo Romano (Z 16; Abb. 34) und die Rekonstruktion des sogenannten Meisters C von 1519 im *Wiener Skizzenbuch*, folio 1 (Z 17; Abb. 35) und im *Chatsworther Skizzenbuch*, folio 5 verso (Z 18) genannt. Der Konstantinsbogen ist hier mit

---

<sup>277</sup> Weitere Beispiele sind: Bernardo della Volpaia, *Codex Coner*, folio 54 (Z 15); Meister C von 1519, *Wiener Skizzenbuch*, folio 3 (Z 17); Raffaello da Montelupo, *Michelangelo-Skizzenbuch*, folio 5 verso (Z 22); Sebastiano Serlio, *Tutte l'opere d'Architettura et Prospetiva*, folio 102 (Z 24); Andrea Palladio, Vicenza D 13 verso (Z 25). Auf zwei weiteren Blättern sind die Attika und die Plattform des Severusbogens mit vier vorgelegten Pilastern gegliedert: bei Antonio da Sangallo, nach Gian Cristoforo Romano, GDSU 2055 (Z 16) und beim Anonymus A, *Kasseler Codex*, folio 6 verso (Z 21).

<sup>278</sup> Magi vermutet, der rechteckige Stein auf dem Konstantinsbogen im *Codex Escorialensis*, folio 28 verso (Abb. 20) könnte ein Überrest der Pilastervorlagen sein (Magi 1956-57, S. 93). Vgl. zur zeichnerischen Rekonstruktion des Abschlusses des Konstantinsbogens: Magi 1956-57, S. 93 ff.

<sup>279</sup> Ob Francesco di Giorgio selbst in Rom gewesen ist und möglicherweise den Konstantinsbogen vor Ort studiert hat, kann aufgrund der überlieferten Dokumente nicht nachgewiesen werden. Vgl. Ericsson 1980, S. 28. Wenn nicht – was wahrscheinlicher ist –, würde dies bedeuten, daß Zeichnungen mit maßgetreuen Proportionen auch außerhalb Roms in Umlauf waren. Heydenreich vertritt allerdings die Meinung, Francesco habe in den 1480er Jahren als Architekt in Rom gewirkt. Vgl. Heydenreich 1996, S. 37 ff., 73 & 78 ff.; Nesselrath 2004, S. 339.

<sup>280</sup> Giuliano da Sangallo entwirft für zahlreiche andere Triumphbögen hohe, zum Teil äußerst phantasievolle Bekrönungen mit Dreiecksgiebeln. Ausnahmen sind nur der Trajansbogen von Benevent (*Sieneser Skizzenbuch*, folio 24 verso) und der Janusbogen, der einen kastenförmigen Aufsatz trägt (*Sieneser Skizzenbuch*, folio 22 und *Codex Barberini*, folio 20 verso). Umso auffälliger ist es, daß Giuliano solche Aufbauten beim Konstantinsbogen wegläßt. Dies könnte dafür sprechen, daß es sich beim Abschluß des Konstantinsbogens auf folio 19 verso um eine gängige Rekonstruktion handelt.

einer sehr niedrigen Plattform abgeschlossen, der in Verlängerung der vier Säulenachsen kleine Pilaster vorgelegt sind. Die Frage muß offenbleiben, ob diese Rekonstruktion auf noch vorhandenen Resten beruhte, oder ob die Art des Aufbaus mit den Pilastervorlagen über den Säulenachsen in Anlehnung an den Severusbogen entworfen wurde, bei dem den Veduten Dosios (Abb. 24 & 25) zufolge der ursprüngliche Podest auf der Attika noch zu sehen war.<sup>282</sup>

Wichtig ist es jedenfalls festzuhalten, daß die Zeichner, die sich um eine Rekonstruktion des Konstantinsbogens bemühten, wußten, daß über dem oberen Kranzgesims der Attika noch ein weiterer podestartiger Abschluß folgte, der zum architektonischen Aufbau eines Triumphbogens dazugehörte.<sup>283</sup> Ein solcher Aufbau wird bereits in Albertis *De re aedificatoria* (S 17; Text A.) im Anhang, Zeile 51-53) als Bestandteil des Triumphbogens beschrieben. Eine kleine Mauer soll als Sockel für die bekrönenden Skulpturen dienen und dreimal so hoch sein wie das direkt darunter verlaufende Gesims. Auf einer Zeichnung aus dem Sangallo-Umkreis GDSU 1676 A (Z 19; Abb. 36), die wahrscheinlich als Vorlage des Triumphbogens für die erste mit Abbildungen versehene Ausgabe von *De re aedificatoria* im Jahre 1550 diente,<sup>284</sup> ist das mauerartige Podest in der von Alberti angegebenen Höhe zu sehen. Allerdings ist von den Pilastervorlagen in Albertis Text nicht die Rede. Der unbekannte Zeichner folgt mit der Einfügung dieses Elementes offenbar der verbreiteten Vorstellung vom ursprünglichen Abschluß des Konstantinsbogens.

Im Laufe des 16. Jahrhunderts nimmt das Interesse an einer begründeten archäologischen Rekonstruktion des Konstantinsbogens ab. So ist auf folio 8 im *Kasseler Codex* (Z 21) und auf folio 2 im *Michelangelo-Skizzenbuch* des Raffaello da Montelupo (Z 22) der Aufbau auf dem Bogen wieder weggelassen. Bei Serlio auf folio 106 in *Tutte l'opere d'Architettura et Prospettiva* (Z 24) erheben sich vier isolierte Sockel auf der Attika. Offenbar war sich Serlio nicht bewußt, daß diese Sockel Teil des Podestes waren.<sup>285</sup>

---

<sup>281</sup> Vgl. das Kapitel: *Triumphbögen in freien Interpretationen, in Veduten und in Architekturzeichnungen* (Teil II), S. 65.

<sup>282</sup> Auch die Vedute aus dem *Codex Escorialensis* folio 20 (Z 13; Abb. 22) zeigt, daß der flache Podest auf dem Severusbogen deutlich zu sehen gewesen ist. Hier sind allerdings die vorgelegten Pilaster nicht wiedergegeben.

<sup>283</sup> Vgl. das Kapitel: *Triumphbögen aus Sicht der heutigen archäologischen Forschung* (Einleitung), S. 17.

<sup>284</sup> Alberti, Ed. Orlandi/Portoghesi (1966), S. 721; Kleefisch-Jobst, Ursula: *Anonym, Dreitoriger Triumphbogen*, in: Evers 1995-96, S. 150.

<sup>285</sup> In Zusammenhang mit dem nachlassenden Interesse an begründeten archäologischen Erkenntnissen steht auch eine Veränderung in der zeichnerischen Darstellungsmethode. So sind in allen drei genannten Zeichnungsbüchern die Ansichten der Bögen nicht mehr orthogonal wiedergegeben, wie Alberti und Raffael es für Architekten empfohlen hatten (vgl. Anmerkung 261), sondern sie erhalten durch Verkürzungen und Schat-

Verglichen mit den insgesamt gut erhaltenen Bögen des Konstantin (Kat. 1) und des Septimus Severus (Kat. 3) befand sich der Titusbogen (Kat. 2) seit dem Mittelalter in wesentlich schlechterem Zustand. Die kleine Ex voto-Tafel des Tommaso Fedra Inghirami (B 33; Abb. 38), die kurz nach 1500 entstanden ist, gibt den damaligen Zustand des Titusbogens wieder.<sup>286</sup> Gezeigt ist der Blick von Südosten, so daß das Triumphrelief mit der Quadriga des Imperators im Durchgang zu sehen ist. Direkt an den Bogen schließen die mittelalterlichen Mauern der ehemaligen Festung der Frangipani an, rechts im Hintergrund ist dem Blickwinkel des Malers und Betrachters entsprechend das Kolosseum zu sehen. Ein anschauliches Bild vom Zustand des Titusbogens vermitteln außerdem die Veduten von Heemskerck im *Römischen Skizzenbuch II*, folio 56 (Z 23; Abb. 39) und von Dosio auf dem Blatt GDSU 3995 A (Z 26; Abb. 40). Beide zeigen ihn ebenfalls eingemauert in die mittelalterlichen Mauern. Vom antiken Titusbogen waren lediglich der Durchgang mit den beiden Reliefs, die den Durchgang flankierenden Säulen, das Gebälk sowie die Inschrifttafel in der Attika zu sehen.

Vom Beginn seiner Rezeption an wurde der Titusbogen trotz seines verstümmelten Zustands und seiner Umbauung in den Schriften als Triumphbogen eingestuft und auf den Zeichnungen als freistehendes Monument wiedergegeben.<sup>287</sup> Ein Grund für die Aufmerksamkeit, die dem Titusbogen gewidmet wurde, war sicherlich seine exponierte Lage an der Via Sacra am Eingang zum Forum Romanum.<sup>288</sup> Ebenso wichtig für die Beschäftigung mit ihm scheint aber ein ausgereiftes und hier besonders gefordertes Differenzierungsvermögen zwischen originalelem und später hinzugefügtem Baubestand zu sein. Dazu gehört auch ein hohes Abstraktionsvermögen der Künstler, mithilfe dessen das Wenige, was vom alten Bogen freilag, zumindest in der Imagination aus den Umbauungen herausgelöst, vervollständigt und dann auf dem Zeichenblatt den anderen Triumphbögen in seiner Bedeutung gleichgestellt werden konnte. Gerade diese erschwerten Umstände scheinen für die von der Antike faszinierten Künstler und Architekten von herausforderndem Reiz gewesen zu sein. Francesco di Giorgios Zeichnung folio 94 verso im *Codex Saluzziano* zeigt auf der oberen Hälfte die Frontansicht des Titusbogens (Z 8a; Abb. 41). Die nachantiken Anbauten sind weggelassen und die Rekonstruktion basiert auf dem schmalen noch sichtbaren Mittelteil.

---

tenwürfe eine plastische und stärker dekorative Wirkung – auf Kosten der Präzision und der Lesbarkeit des genauen architektonischen Aufbaus.

<sup>286</sup> Mancinelli 1984, S. 56 f.; Nesselrath 1984, S. 407.

<sup>287</sup> Vgl. zur schriftlichen Rezeption das Kapitel: *Eingrenzung des Materials durch die Antiquare* (Teil I), S. 34, und zu den Zeichnungen des Titusbogens die folgenden Ausführungen.

<sup>288</sup> Künzl 1988, S. 46.

Der kassettierte Durchgang mit den beiden flankierenden Säulen kommt dem nahe, was vom Originalbestand noch zu sehen war. Die seitlichen Abschlüsse sind als Mauerrücksprünge mit zwei nach hinten versetzten Säulen ergänzt. Bis auf den angedeuteten Putto auf dem Schlußstein ist der figürliche Reliefschmuck des Bogens nicht berücksichtigt.<sup>289</sup> Einiges weist darauf hin, daß Francesco den Bogen nicht vor Ort studiert hat.<sup>290</sup> Es fehlt der sichtbare Teil der Attika mit der Inschrifttafel, und einige Details stimmen nicht mit dem Original überein, so die Verkröpfung über den Säulen und die vier zusätzlichen – leeren – Relieffelder unterhalb der beiden großen Felder im Durchgang. Eine sehr ähnliche Ansicht des Titusbogens ist auf einer späteren Zeichnung aus dem Cinquecento zu sehen, die sich in englischem Privatbesitz befindet (Z 10; Abb. 42). Für das Verhältnis der beiden Zeichnungen ergeben sich zwei denkbare Möglichkeiten. Entweder hat der Anonymus des 16. Jahrhunderts die Zeichnung Francesco di Giorgios kopiert und ergänzt, wobei letztere auf einem früheren Vorbild basiert, oder aber beiden Zeichnungen lag eine dritte, ältere zugrunde.<sup>291</sup> Dafür, daß die verlorene Vorgängerzeichnung um die Mitte des Quattrocento zu datieren ist, spricht die Verwendung desselben Prototyps in Mantegnas Paduaner Fresko *Jakobus auf dem Weg zu seiner Hinrichtung* (B 2; Abb. 64).<sup>292</sup>

Auf der Pariser Zeichnung *Triumph des Titus* (Z 5; Abb. 43) aus der zweiten Hälfte des Quattrocento ist der Bogen in schräger Perspektive wiedergegeben.<sup>293</sup> Der Durchgang wird nur von je einer Säule flankiert, und nach oben ist der schmale Bau mit einer großen Inschriftenplatte abgeschlossen. Es ist genau der Bestand des antiken Bogens gezeigt, der trotz der Umbauungen noch offenlag. Derselbe Ausschnitt ohne die Um- und Anbauten ist auch auf folio 47 im *Codex Escorialensis* (Z 13; Abb. 44) zu sehen. Nach oben und zu den Seiten ist der Bogen einfach glatt abgeschlossen. Auf folio 56 im *Codex Coner* des Bernardo della Volpaia (Z 15; Abb. 45) ist eine vergleichbare Ansicht wiedergegeben. Im Unterschied zu den beiden anderen Zeichnungen bringt Bernardo della Volpaia sein Wissen darum zum Ausdruck, daß die Pfeiler des Titusbogens für eine Rekonstruktion des ursprünglichen Zustands jenseits der beiden Säulen noch weitergeführt werden müssen. Die

---

<sup>289</sup> Das Blatt ist allerdings unvollendet. Zu sehen sind die Hauptlinien der Architektur, während die Ausarbeitung der Details lediglich begonnen wurde. Beim Titusbogen sind einige der Kassetten im Durchgang sowie die Füllungen der Pilaster teilweise ausgeführt, beim Konstantinsbogen nur die Verkröpfungen und das Kapitell in der linken Säulenachse.

<sup>290</sup> Vgl. Anmerkung 279.

<sup>291</sup> Vgl. zu dieser Problematik: Nesselrath 1986 b, S. 102 ff. Ein Datierungsvorschlag für die potentielle Vorgängerzeichnung um die Mitte des 15. Jahrhunderts wird hier über eine Zeichnung des Bogens von Fano vorgenommen, die sich ebenfalls im englischen Zeichnungscorpus (Z 10) befindet.

<sup>292</sup> Vgl. das Kapitel: *Mantegnas Varianten des Sergierbogens und des Titusbogens* (Teil III), S. 105 f.

<sup>293</sup> Vgl. das Kapitel: *Bildliche Umsetzung antiker Triumphzüge und die Bedeutung des Titusbogens* (Teil III), S. 158.

Unsicherheit des Zeichners in bezug auf das einstige Aussehen des Titusbogens zeigt sich jedoch darin, daß die Inschrifttafel einfach auf das Gebälk aufgesetzt ist, ohne wirklich architektonisch eingebunden zu sein, und daß sich die Abschlüsse zu den Seiten im Unklaren verlieren.

Auch bei Giuliano da Sangallo's Ansichten des Titusbogens im *Codex Barberini* folio 23 (Z 11; Abb. 46) und im *Sieneser Skizzenbuch* folio 26 (Z 12; Abb. 47) sind die späteren Hinzufügungen weggelassen, jedoch schlägt Giuliano wie für die meisten seiner Triumphbögen eine Rekonstruktion mit einem Dreiecksgiebel vor.<sup>294</sup> Die Existenz der beiden äußeren Säulen sowie die Beschaffenheit des oberen Abschlusses des Titusbogens sind offensichtlich zu diesem Zeitpunkt in den ersten Jahren des Cinquecento noch nicht bekannt.

Eine im modernen Sinne wissenschaftliche Rekonstruktion gelingt hingegen kurze Zeit später in Zusammenhang mit den Forschungen Raffaels. Die Zeichnungen des Meisters C von 1519, folio 2 verso im *Wiener Skizzenbuch* (Z 17; Abb. 48) und folio 7 im *Chatsworth's Skizzenbuch* (Z 18) basieren auf demselben Prototyp, der nun sowohl den oberen als auch die seitlichen Abschlüsse des Bogens klar erfaßt. Grundlegend für Raffaels Methode sind die genaue Vermessung, die höchstwahrscheinlich mit Grabungen am Monument verbunden war, sowie der stilkritische Vergleich mit dem Trajansbogen von Benevent.<sup>295</sup> Auch hier sind wieder der *Kasseler Codex* des Anonymus A (Z 21, folio 2), das *Michelangelo-Skizzenbuch* des Raffaello da Montelupo (Z 22; folio 37) und auch Serlio (Z 24; folio 99) als Beispiele dafür zu nennen, wie wenig Raffaels Erkenntnisse nur kurze Zeit später von seinen Nachfolgern noch verstanden wurden.<sup>296</sup> Der Durchgang ist im *Kasseler Codex* und bei Serlio in perspektivischer Verkürzung wiedergegeben, und auf allen drei Blättern wird durch Lavierung oder Schraffierung Schattenwirkung hervorgerufen. Die Präzision der architektonischen Wiedergabe wird dadurch stark gemindert.

Auf den überlieferten Architekturzeichnungen werden die Bögen von Anfang an in voller Höhe und ohne die nachträglichen An- und Aufbauten wiedergegeben.<sup>297</sup> Bereits Albertis Beschreibung eines Triumphbogens in *De re aedificatoria* von 1451/52 (S 17) belegt, daß er eine genaue Kenntnis des Konstantins- und des Severusbogens ohne die mittelalterli-

---

<sup>294</sup> Vgl. das Kapitel: *Neuschöpfungen all'antica* (Teil II), S. 77.

<sup>295</sup> Nesselrath 1986 a, S. 366 ff.

<sup>296</sup> Nesselrath 1986 a, S. 368.

<sup>297</sup> Irrtümer waren dabei nicht ausgeschlossen. So wurde der Aufbau auf dem Janusbogen in den zeichnerischen Rekonstruktionen weggelassen, weil er für mittelalterlich gehalten wurde. In Wirklichkeit gehörte er aber zur antiken Bausubstanz. Vgl. Kat. 6.

chen Hinzufügungen und mitsamt der Sockelbereiche hatte.<sup>298</sup> Zeigen die Veduten, daß beide Bögen bis weit ins 16. Jahrhundert bis zu einer gewissen Höhe mit Erde zugeschüttet waren, so belegen die Rekonstruktionszeichnungen, daß in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts Vermessungen und Grabungen durchgeführt worden sein müssen. Albertis Angaben bekräftigen dies ebenso wie Francesco di Giorgios Blatt im *Codex Saluzziano*, folio 94 verso (Z 8a; Abb. 27), auf dem sowohl der Titusbogen als auch der Konstantinsbogen in voller Höhe und ohne spätere An- und Aufbauten zu sehen sind.

Die drei Triumphbögen außerhalb Roms, die in den Sammlungen von Architekturzeichnungen wiederholt vorkommen, der Sergierbogen von Pola (Kat. 8) und die Trajansbögen von Ancona (Kat. 9) und Benevent (Kat. 10), sind im Laufe der Jahrhunderte weniger in Mitleidenschaft gezogen worden als die Bögen in Rom. Zwar war der Bogen von Pola in die mittelalterliche Stadtmauer integriert, aber in einer Weise, die den antiken Bogen in seiner Gesamtheit unberührt ließ.<sup>299</sup> Der Gavierbogen von Verona war hingegen bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts stärker verbaut. Zudem hatten sich Handwerker im Durchgang niedergelassen, diesen zum Teil zugemauert und Hängeböden eingezogen, so daß das alte Gemäuer überhaupt nur partiell zu sehen war. Der antike Baubestand selbst war allerdings wohl intakt geblieben.<sup>300</sup> Aus diesem Grunde stellen sich bei diesen Bögen die Probleme der Rekonstruktion in weitaus geringerem Maße.

### 2.2.2 Neuschöpfungen all'antica

Parallel zum genauen Studium und zur Rekonstruktion der antiken Monumente gab es auch individuelle Bearbeitungen des Motivs, die zum Teil recht phantastische Neuschöpfungen all'antica sind.

Beide Aspekte sind gut bei Francesco di Giorgio nachzuvollziehen. Erwähnt wurde bereits seine Zeichnung nach dem Trajansbogen von Benevent (Z 8b), die ein sehr detailliertes Studium des Baus dokumentiert.<sup>301</sup> Auch die Wiedergabe einer Partie der Mauern des Nerva-Forums in Rom auf folio 78 im *Codex Saluzziano* setzt ein genaues Studium des Monuments voraus, aber Francesco di Giorgio geht hier sehr viel freier mit der Rekonstruktion

---

<sup>298</sup> Vgl. das Kapitel: *Architektonische Gliederung* (Teil I), S. 42 ff.

<sup>299</sup> Abb. bei: Traversari 1971; und bei: Lieberman 1991, S. 34.

<sup>300</sup> Tosi 1980, S. 35.

<sup>301</sup> Siehe Anmerkung 249.

um. Zu jener Zeit war der Bau fast bis zur Hälfte der Säulen verschüttet. Dies zeigen die Veduten auf folio 57 verso im *Codex Escorialensis* und von Dosio.<sup>302</sup> Den Veduten und auch den bis heute sichtbaren Resten der Architektur gemäß sind die Säulen und der Figurenfries Teil eines dekorativen Systems der Mauer. Francesco di Giorgio löst diesen Ausschnitt aus dem Mauerzusammenhang und rekonstruiert ihn als freistehende Architektur in der Art eines Triumphbogens.<sup>303</sup> Seine Interpretation ist sehr frei und geht über das reine Studium des Monuments weit hinaus.

Zwei weitere Zeichnungen nach Francesco di Giorgio aus einem Album in einer Privatsammlung zeigen einen phantastischen, vom Arco di Portogallo inspirierten Triumphbogen (folio 24), sowie auf folio 27 eine Rekonstruktion der Porta Marittima in Zara in Dalmatien (Z 8c; Abb. 30).<sup>304</sup> Das Tor ist als freistehende Architekturphantasie wiedergegeben, die mehr an einen Triumphbogen als an ein Stadttor denken lässt.

Eine ebenfalls sehr freie Konstruktion und Uminterpretation eines Eingangstores in einen Triumphbogen zeigt ein Holzschnitt in der 1499 veröffentlichten *Hypnerotomachia Poliphili* des Francesco Colonna (Z 9; Abb. 31).<sup>305</sup> Das umfangreiche und reich illustrierte Werk beschreibt den Irrweg des Helden Poliphil zu seiner Geliebten Polia. Poliphil gelangt im Traum zu einer Stufenpyramide, in deren Sockel die Magna Porta Eintritt ins Erdinnere gewährt. Ihr Aufbau, der im Text ausführlich beschrieben wird, basiert auf Angaben Vitruvs und Albertis.<sup>306</sup> Der genannte Holzschnitt in der Ausgabe von 1499 zeigt die Magna Porta als freistehenden Triumphbogen. Charakteristisch sind hier die Doppelsäulen auf beiden Seiten des Durchgangs, die unterteilten Relieffelder in der Attika sowie der Dreiecksgiebel. Aus der Beschreibung des Tores geht hervor, daß es mit reichem Reliefschmuck versehen war,<sup>307</sup> der auf einem Holzschnitt der französischen Ausgabe von 1546 auch wiedergegeben ist und ein kompliziertes inhaltliches Programm verfolgt, in das auch Details der Architektur eingebunden sind.<sup>308</sup> In den Reliefs sind neben inhaltlich neuen und auf die Geschichte abgestimmten Motiven auch solche zu finden, die von antiken Triumphbögen abgeleitet sind: liegende Frauenfiguren in den Bogenzwickeln (wie beim Trajansbogen von Benevent oder beim Titusbogen), Harnische, Helme, Waffen und weitere im Krieg verwendete Utensilien, sowie eine Widmungsinschrift. Insgesamt preist das Tor

---

<sup>302</sup> Beide Veduten sind abgebildet bei: Seidel 2003, S. 529.

<sup>303</sup> Ericsson 1980, S. 187; Seidel 2003, S. 527.

<sup>304</sup> Nesselrath 2004, S. 343 & 350. Die Zeichnungen sind dort auch abgebildet.

<sup>305</sup> Colonna, Ed. Ariani/Gabriele (1998), Bd. I, S. 55.

<sup>306</sup> Bredekamp 1985, Anmerkung 44 mit Verweis auf ältere Literatur.

<sup>307</sup> Colonna, Ed. Ariani/Gabriele (1998), Bd. I, S. 50 ff.; Bd. II, S. 67 ff.

<sup>308</sup> Bredekamp 1985, S. 140 ff. Dort auch eine Abbildung des Holzschnitts aus der französischen Ausgabe.



die amourösen Siege Jupiters, Venus und Cupidos sowie die Magna Mater.<sup>309</sup> Das Portal ist eine freie Adaption antikischer Elemente zu einer eigenständigen Form.

Vergleichbar mit Francesco di Giorgio kommen bei Giuliano da Sangallo im *Codex Barberini* (Z 11) Zeichnungen vor, die sowohl das aufmerksame Studium der Bögen erkennen lassen als auch mehr oder weniger phantastische Rekonstruktionen zeigen. Auffallend ist bei Giuliano da Sangallo die Vorliebe für Dreiecksgiebel, die er mehreren Bögen als Abschluß aufsetzt (Abb. 46, 47 & 49).<sup>310</sup> Er verwendet sie besonders häufig, aber auch Francesco di Giorgio benutzt diese Form für seine Rekonstruktion der Porta Marittima (Abb. 30), ebenso wie der Künstler, der den Holzschnitt mit der Magna Porta in der *Hypnerotomachia Poliphili* anfertigte (Abb. 31). Diese Form erfreute sich offenbar in der Renaissance besonderer Beliebtheit – bei antiken Triumphbögen ist sie so kaum zu finden.<sup>311</sup>

Einige seiner Zeichnungen nach römischen Triumphbögen schmückt Giuliano da Sangallo mit sehr phantastischen Elementen aus. Besonders stechen hier die Rekonstruktionen vom Gallienusbogen (*Codex Barberini*, folio 25 verso), vom Drususbogen (*Codex Barberini*, folio 26 verso) und vom Arco di Malborghetto (*Codex Barberini*, folio 36 verso) hervor.<sup>312</sup> Die drei Bögen fallen durch ihre pompösen Aufbauten auf – wieder mit Dreiecksgiebeln –, die durch hervorbrechendes Wurzelwerk und zerbrochene Steine in romantisierender Weise auf den Verfall der alten Bauten hindeuten.

Ein weiteres Beispiel für das Nebeneinander von Antikenstudium und Neukonstruktion lässt sich aus Serlios *Tutte l'opere d'Architettura et Prospetiva* (S 27; Z 24) anführen, wo neben zahlreichen Holzschnitten nach antiken Vorbildern ein freier Entwurf für einen Festbogen vorkommt (folio 180).<sup>313</sup> Dem dazugehörigen Text ist zu entnehmen, daß der Bogen sich am Trajansbogen von Ancona (folio 108) orientiert, aber Serlio spielt frei mit den antiken Formvorlagen. Wieder ist hier die abschließende dreieckige Giebelform zu finden.

---

<sup>309</sup> Bredekamp 1985, S. 147 ff.

<sup>310</sup> Vgl. die zahlreichen Abbildungen bei: Borsi 1985, S. 116 ff.

<sup>311</sup> Eine Ausnahme ist der Bogen von Orange in Südfrankreich. Zeichnungen dieses Bogens sind in Giuliano da Sangallos *Sieneser Skizzenbuch*, folio 22 verso (Abb. bei: Borsi 1985, S. 278) und im *Codex Barberini*, folio 24 verso (Abb. bei: Borsi 1985, S. 281) zu finden.

<sup>312</sup> Abb. bei: Borsi 1985, S. 143, 147 & 192.

<sup>313</sup> Vgl. das Kapitel: *Zur Wiedergabe ephemerer Festbögen* (Teil II), S. 87.

### 2.2.3 Zur Wiedergabe antiker Inschriften

Die Inschriften der Triumphbögen spielen auf den meisten Architekturzeichnungen keine Rolle. Nur von Giuliano da Sangallo im *Codex Barberini* (Z 11) und im *Sieneser Skizzenbuch* (Z 12), von Bernardo della Volpaia im *Codex Coner* (Z 15) und bei Serlio (Z 24) werden die Inschriften meistens in vollständigem Wortlaut in die Architekturen eingefügt.<sup>314</sup> Sie werden hier als Bestandteile des Bogens gesehen. Im übrigen ist das Augenmerk auf die architektonische Gliederung gerichtet.

Einen Eindruck vom epigraphischen Studium durch einige Antiquare und Künstler können Manuskripte von Inschriftensammlungen und Zeichnungen vermitteln, auf denen römische Inschriften wiedergegeben sind.

Unter den Künstlern widmen vor allem Jacopo Bellini und Andrea Mantegna antiken Inschriften ihre Aufmerksamkeit. Zwei Blätter aus dem Pariser Zeichnungsband, folio 44 (Z 1 & Z 2; Abb. 193) und folio 45, spiegeln Bellinis Interesse an der Epigraphik wider, die zu seiner Zeit von mehreren humanistischen Antiquaren intensiv betrieben wurde.<sup>315</sup> Frühe Sammlungen von Inschriften sind von Dondi (S 8), von Signorili (S 11) und von Bracciolini überliefert. Diese Syllogen beinhalten im wesentlichen stadtrömische Inschriften.<sup>316</sup> Die umfassendste Inschriftensammlung stellte Ciriaco d'Ancona bis zu seinem Tod um 1452 in seinen sechsbändigen *Commentari* zusammen, die bis auf wenige Fragmente nicht mehr im Original erhalten sind. Ciriaco kopierte Inschriften in ganz Italien, in Griechenland und Kleinasien.<sup>317</sup>

Auf die Sammlungen Signorilis, Bracciolinis und Ciriacos wurde von den nachfolgenden Epigraphikern häufig zurückgegriffen. So waren Ciriacos Texte eine wichtige Quelle für die Sylloge des humanistisch gebildeten Arztes Giovanni Marcanova, welche in zwei Versionen erhalten ist. Die zweite Fassung in Modena aus dem Jahre 1465 wurde von Felice Feliciano in Reinschrift geschrieben.<sup>318</sup> Feliciano hat auch selber Syllogen zusammenge-

---

<sup>314</sup> Im *Kasseler Codex* (Z 21) und bei Palladio (Z 25) werden die Inschriften nur gelegentlich eingefügt.

<sup>315</sup> Weiss 1989, S. 168 ff.

<sup>316</sup> Eine Ausnahme ist die Inschrift des Trajansbogens von Ancona, die in fast allen Syllogen zu finden ist, zuerst bei Ciriaco (S 13). Vgl.: Weiss 1989, S. 169; Campana 1959, S. 484 f.

<sup>317</sup> Chiarlo 1984, S. 271 ff.; Weiss 1989, S. 169 f.; Degenhart/Schmitt 1990 a, S. 193; Fortini Brown 1992, S. 69.

<sup>318</sup> Modena, Biblioteca Estense, Ms. α. L. 5. 15. Vgl. Schmitt 1989, S. 5 f.; Weiss 1989, S. 172; Fortini Brown 1992, S. 69 ff.; Fortini Brown 1996, S. 120. Die Veroneser Inschriften, die in diesem Band verzeichnet sind, waren sein eigener Beitrag zur Inschriftensammlung Marcanovas. Vgl.: Degenhart/Schmitt 1990 a, S. 203.

stellt, deren umfangreichste von 1464 Andrea Mantegna gewidmet ist.<sup>319</sup> Darin enthalten sind vor allem Inschriften, die Feliciano in Verona und Umgebung gefunden hat. Andere Wortlaute stammen von Ciriaco und Marcanova, während die Inschriften aus Rom von Signorili und Bracciolini übernommen wurden. In Erinnerung gerufen sei hier die Exkursion der vier Männer Giovanni Marcanova, Felice Feliciano, Samuele da Tradate und Andrea Mantegna im Jahre 1464, während der das Südufer des Gardasees nach römischen Spuren abgesucht und alles Gefundene aufgezeichnet wurde. Ein Bericht Felicianos führt die geistige Übereinstimmung der Beteiligten lebendig vor Augen.<sup>320</sup>

Die enge Verbindung zwischen Marcanova, Feliciano, Mantegna und dem älteren Bellini wird direkt greifbar anhand zweier bekannter Beispiele, die den Rückgriff auf denselben Komplex epigraphischer Überlieferung belegen.<sup>321</sup> Gleichzeitig vermitteln sie einen Eindruck davon, wie unterschiedlich die Präsentation antiker Inschriften aussehen konnte.

Das erste Beispiel betrifft eine heute verlorene Inschrift vom Grabaltar des Titus Pullius Linus, die zuerst in Ciriacos *Commentari* verzeichnet war. Sie wurde von Felice Feliciano in Marcanovas Sylloge in Modena auf folio 156 verso (Abb. 122) kopiert. Der Grabaltar des Titus Pullius Linus stand einst in Montebuso, eines zwischen Monselice und Este gelegenen Ortes, wie aus dem Vermerk Felicianos am Rande der Abschrift hervorgeht. Dieselbe Inschrift ist auf Bellinis künstlerischer Sylloge im Pariser Zeichnungsband auf folio 44 auf einer Grabara wiedergegeben (Abb. 121).<sup>322</sup> Als dritter hat Mantegna für die Dekoration des Triumphbogens im Fresko *Jakobus vor Herodes Agrippa* (B 1; Abb. 120) auf diese Inschrift zurückgegriffen.<sup>323</sup>

Beim zweiten Beispiel handelt es sich um die Inschrift im Durchgang des Gavierbogens in Verona, die auf folio 116 in Marcanovas Modeneser Codex zu finden ist (Abb. 124 & 125). Die Inschrift taucht ebenfalls bei Mantegna wieder auf, dieses Mal an der Bogenarchitektur im Hintergrund von *Jakobus auf dem Weg zu seiner Hinrichtung* (B 2; Abb. 123).<sup>324</sup>

---

<sup>319</sup> Venedig, Biblioteca Marciana, Ms. lat. x 196 (3766). Vgl. Weiss 1989, S. 173.

<sup>320</sup> Vgl. zur Reise an den Gardasee: Chiarlo 1984, S. 280 ff.; Schmitt 1989, S. 1 ff.; Degenhart/Schmitt 1990 a, S. 192 ff.; Fortini Brown 1996, S. 121.

<sup>321</sup> Degenhart/Schmitt 1972, S. 146 f.

<sup>322</sup> Degenhart/Schmitt 1990 a, S. 203 f.; Fortini Brown 1992, S. 74; Fortini Brown 1996, S. 128.

<sup>323</sup> Saxl 1957, S. 158; Schmitt 1989, S. 9 ff.; Degenhart/Schmitt 1990 a, S. 203 ff.; Degenhart/Schmitt 1990 b, S. 371. Vgl. das Kapitel: *Mantegnas Varianten des Sergierbogens und des Titusbogens* (Teil III), S. 106.

<sup>324</sup> Schmitt 1989, S. 7 ff.; Degenhart/Schmitt 1990 a, S. 203. Vgl. das Kapitel: *Mantegnas Varianten des Sergierbogens und des Titusbogens* (Teil III), S. 107.

In direktem Zusammenhang mit dem gesteigerten Interesse an klassischen Inschrifttexten steht die Beschäftigung mit dem römischen Schriftbild. Besonders die Florentiner Niccolò Niccoli und Poggio Bracciolini setzten sich in der ersten Hälfte des Quattrocento für das Schreiben von lateinischen Texten mit antiken Buchstaben ein.<sup>325</sup> Zwei weitere bekannte Persönlichkeiten haben das Studium der römischen Lettern im Quattrocento entscheidend vorangetrieben: Leon Battista Alberti und nochmals Felice Feliciano. Alberti hat zwar keine schriftlichen Überlegungen zu diesem Thema angestellt, aber die Buchstaben, die er für die Fassaden seiner Architekturen in Florenz, Rimini und Mantua verwendete, basieren auf römischen Vorbildern.<sup>326</sup> Feliciano hingegen verfaßte im Jahre 1463 eine Schrift mit dem Titel *Alphabetum romanum*, in der er sich systematisch mit der Konstruktion römischer Buchstaben auseinandersetzt.<sup>327</sup> Die Auswirkungen solcher Bestrebungen lassen sich in der zweiten Hälfte des Quattrocento verstärkt auf künstlerischer Seite wiederfinden, indem etwa Bellini und vor allem Mantegna, aber auch andere Maler in ihren Bildern antike und nicht mehr gotische Schrift zu imitieren suchten.<sup>328</sup>

#### 2.2.4 Skulptur- und Reliefschmuck

In der ersten Hälfte des Quattrocento beginnen die Figurenreliefs römischer Sarkophage einerseits und römischer Triumphbögen und Triumphsäulen andererseits die Aufmerksamkeit einiger Künstler auf sich zu ziehen.<sup>329</sup> Masaccio, Donatello und Ghiberti gehören zu den ersten, in deren Werken sich Bezüge zu antiken Reliefs nachweisen lassen.<sup>330</sup> Einzelne frühe Zeichnungen nach Reliefs des Konstantinsbogens sind von Pisanello und seiner

---

<sup>325</sup> Gombrich 1987, S. 124 f.

<sup>326</sup> Mardersteig 1959; Weiss 1989, S. 187 f.; Grafton 2000, S. 235 ff. Vgl. zu Albertis Kirchenfassaden Anmerkung 18.

<sup>327</sup> Feliciano, Ed. Mardersteig (1959); Chiarlo 1984, S. 283; Weiss 1989, S. 187 f.; Degenhart/Schmitt 1990 a, S. 198.

<sup>328</sup> Vgl. beispielsweise die Inschriften der hier zur Diskussion stehenden Bilder von Bonfigli, Perugino, Botticelli, Pinturicchio und Ghirlandaio (Abb. 214-221). In römischen Inschriften werden die einzelnen Worte auf halber Höhe durch kleine Dreiecke voneinander getrennt. Vgl. Muess 1989, S. 30. Mantegna, Bonfigli und Perugino geben ihren genauen Abschriften entsprechend eben diese Unterteilungen zwischen den Worten in Form von kleinen Dreiecken oder Punkten wieder. Botticelli überträgt sie sogar auf den veränderten Wortlaut seiner Inschrift im Fresko *Aufbruch gegen das Gesetz des Moses* (Abb. 217).

<sup>329</sup> Krautheimer 1956, S. 278; Cavallaro 1988, S. 181.

<sup>330</sup> Bei Masaccio lassen sich Anlehnungen an römische Historienreliefs in der Gruppe der Apostel im Fresko mit dem Zinsgroschen in der Cappella Brancacci ausmachen. Vgl. Cavallaro 1988, S. 181 mit Verzeichnis der älteren Literatur. Donatello hat sich in Bezug auf bestimmte Ausdrucksformen und Erzählstrukturen beim Altar des Santo in Padua von antiken Reliefs inspirieren lassen. Vgl. Cavallaro 1988, S. 181 mit Verzeichnis der älteren Literatur. Ghiberti hat sich für die Türen des Florentiner Baptisteriums wiederholt von einzelnen Figuren der Reliefs des Konstantinsbogens anregen lassen. Vgl. Krautheimer 1956, S. 284 & 290.

Werkstatt im sogenannten *Libro degli Uomini Illustri detto di Giusto* oder aus dem Umkreis von Jacopo Bellini überliefert.<sup>331</sup> Anders als bei einigen humanistischen Schriftstellern, die in den Inschriften und historischen Reliefs vor allem Beispiele für die politische und moralische Größe der Römer sahen,<sup>332</sup> ging es den Künstlern vor allem um die visuelle Inspiration für ihre eigenen Bilderzählungen, um das Studium der Komposition figurenreicher Szenen, um die Wiedergabe von Bewegungen und Körperhaltungen oder um Trachten und Gebräuche der dargestellten Figuren.<sup>333</sup> Der Bezug der abgezeichneten Szenen zur Architektur zum Gesamtbau sowie die historische Bedeutung des Monuments spielen dabei meistens keine Rolle.<sup>334</sup>

Auf einigen Zeichnungen nach antiken Triumphbögen wird dem Reliefschmuck jedoch auch im Zusammenhang mit der Architektur Aufmerksamkeit gewidmet. Zu diesen gehören zwei Blätter Bellinis, bei denen die Bogenarchitekturen die Hintergründe für erzählte Bildinhalte abgeben.

Bellinis Blatt *Christus vor dem Hohen Rat* (Z 1; Abb. 18), folio 35 im Pariser Zeichnungsband, wird von einer riesenhaften Palastfassade beherrscht, die in ihrer architektonischen Gliederung den Sergierbogen von Pola (Kat. 8; Abb. 17) als Vorbild erkennen läßt.<sup>335</sup> Übernommen vom Sergierbogen sind die doppelten Säulen links und rechts des Durchgangs, die auf der Zeichnung frei vor der Wand stehen und jeweils durch ein stark verköpftes Gebälk zusammengefaßt sind. Hingegen fehlt die gesamte Attika, und die Bogenarchitektur ist zu den Seiten hin nicht abgeschlossen. Sie bildet den Eingang zu einem Korridor, der in strenger Zentralperspektive auf den Hohepriester zuläuft, der den Fluchtpunkt der Konstruktion bildet. Der Bogen dient als Portal für die zeitgenössische venezia-

---

<sup>331</sup> Umkreis Pisanello, *Szene nach einem Relief des Konstantinsbogens*, Cantilly, Musée Condé; Libro degli Uomini Illustri detto di Giusto, *Szene nach einem Relief des Konstantinsbogens*, Rom, Istituto Nazionale della Grafica, F. N. 2821, folio 2 verso; Umkreis des Jacopo Bellini, *Opferszene vom Konstantinsbogen*, München, Staatliche Graphische Sammlungen, 1970, folio 20. Vgl. Cavallaro 1988, S. 181 ff.; dort sind die Zeichnungen auch abgebildet. Zum Blatt aus dem Umkreis von Jacopo Bellini vgl. Degenhart/Schmitt 1972, S. 140 f. Bei Cavallaro 1988, S. 190 f. sind noch zwei weitere frühe Zeichnungen nach Reliefs vom Konstantinsbogen abgebildet, vom sogenannten Anonimo Settentrionale del 1470-75 ca. abgebildet. Dort ist auch die frühere Literatur aufgeführt. Vgl. außerdem: Bober/Rubinstein 1986, S. 158 f. & 178 ff.

<sup>332</sup> Vgl. die Kapitel: *Zur Rezeption von Triumphbögen im Mittelalter* (Einleitung), S. 26 f.; und: *Architektonische Gliederung* (Teil 1), S. 43.

<sup>333</sup> Vgl. zu den unterschiedlichen Herangehensweise von Humanisten und Künstlern: Krautheimer 1956, S. 294 ff.

<sup>334</sup> Vgl. zur Eingrenzung des Materials in dieser Studie das Kapitel: *Fragestellung, Literaturbericht, methodisches Vorgehen und Bestimmung des Gegenstands* (Einleitung), S. 13.

<sup>335</sup> Im Inhaltsverzeichnis des Pariser Zeichnungsbandes aus dem 15. Jahrhundert wird das Blatt unter folgender Bezeichnung geführt: "uno archo trionfal che Christo vien mena avanti a Pilato". Vgl. Degenhart/Schmitt 1990 b, S. 356.

nische Palastanlage, die sich über mehrere Stockwerke erhebt und dadurch ihre monumentale Dimension erhält.<sup>336</sup>

Besonderen Wert legt Bellini auf die ornamentale Ausgestaltung der Architektur, die mittels Vergrößerung gegenüber dem Vorbild stark hervorgehoben ist. Die Faszien des Architravs und der Archivolte sowie das profilierte Gesims am Bogenansatz sind deutlich überdimensioniert. Sie sind mit Ornamentbändern versehen, von denen eines an ein Kymation, andere an einen Perlstab erinnern, während sie am Original weitgehend schmucklos und schlicht sind. Lediglich der Zahnschnitt oberhalb des Frieses stimmt mit dem antiken Dekor überein. Darüberhinaus hat die Ornamentik Bellinis mit der antiken nicht viel gemeinsam. Die korinthischen Kapitelle des Sergierbogens sind auf der Zeichnung durch Kompositkapitelle ersetzt, und auch die Basen sind frei gestaltet.<sup>337</sup> Die Viktorien in den Bogenzwickeln sind stark vergrößert. Im Bogenscheitel ist ein großer Schlußstein hinzugefügt, auf dem ein stehender Putto mit einer Fackel dargestellt ist.<sup>338</sup>

Der Figurenfries ist überwiegend frei erfunden. Nur die zum Zentrum hin aufgebäumten Pferde an den äußeren Enden des mittleren Friesteils sind in ihrer Komposition dem antiken Vorbild entlehnt. Auf der linken Verkröpfung wird ein Verurteilter einem thronenden Herrscher vorgeführt, in der Mitte spielen sich bewegte Szenen mit Pferden ab, rechts wird ein Gefangener von einem Pferd über den Boden geschleift. Die Verurteilungsszene links bezieht sich sowohl inhaltlich als auch kompositorisch auf die dargestellte Handlung, wo Christus dem ebenfalls erhöht sitzenden Priester vorgeführt wird.

Die Zeichnung mit der *Geißelung Christi* (Z 2; Abb. 19), folio 8 desselben Bandes, zeigt, herangerückt und auf menschliches Maß reduziert, den Durchgang des Triumphbogens von folio 35. Die Schmuckmotive sind entsprechend vergrößert und stimmen bis ins Detail mit denen des anderen Blattes überein. Variiert sind lediglich die Bogenzwickel, die hier nicht mit Viktorien, sondern mit Tondi gefüllt sind. Links ist Herkules im Begriff, einen Pfeil in Richtung des gegenüberliegenden Tondos abzuschießen, wo seine Frau Deianira vom Kentauren Nessus auf einem Pferd entführt wird. Dieses Motiv geht auf eine Textstelle des

---

<sup>336</sup> Degenhart/Schmitt 1990 b, S. 356; Fortini Brown 1992, S. 74.

<sup>337</sup> Möglicherweise orientierte sich Bellini an antiken Schmuckbasen. Vgl. Schreiter 2003, S. 37 ff.

<sup>338</sup> Als Vorbild kann Bellini der Schlußstein eines anderen Triumphbogens gedient haben – beim Bogen von Pola fehlt ein solcher Schmuck. Eisler schlägt als mögliches Vorbild einen entsprechenden Schlußstein vom Severusbogen auf dem Forum Romanum vor (Eisler 1989, S. 200). Vgl. auch Degenhart/Schmitt 1990 b, S. 356. Bellini hatte einen reichen Vorrat an Musterblättern mit antiken Motiven von der monumentalen Architektur bis zur Kleinkunst angelegt, auf den er je nach Bedarf zurückgreifen konnte. Vgl. Degenhart/Schmitt 1972, S. 140 ff.; Degenhart/Schmitt 1990 a, S. 203.

*Ovide moralisé* von Petrus Berchorius zurück, wo Herkules als Präfiguration Christi gedeutet wird und den Kentauren als Sinnbild des Bösen tötet.<sup>339</sup>

Neu an Bellinis Vorgehensweise ist das Einfügen architektonischer Strukturen und Details nach antiken Vorbildern, um biblische, in römischer Zeit spielende Geschichten in die historische Vergangenheit zu versetzen.<sup>340</sup> Bellinis Ausgangspunkt bleibt aber eine Kulisse aus venezianisch-gotischen Architekturen, auf die als antikes Element eine Fassade nach Art eines römischen Triumphbogens projiziert wird.<sup>341</sup>

Auch einige der Architekten richten ihr Augenmerk auf die figürlichen Reliefs. Es gibt Zeichnungen von Triumphbögen, bei denen der Skulptur- und Reliefschmuck in die Architektur eingefügt ist, und andere, bei denen die Reliefs in Vergrößerung und getrennt von der Aufrißzeichnung in Einzelansichten wiedergegeben sind.<sup>342</sup>

Beide Möglichkeiten sind im *Codex Barberini* von Giuliano da Sangallo auf folio 19 verso mit der Ansicht des Konstantinsbogens (Z 11; Abb. 32) zu sehen. Im oberen Blattviertel sind aus dem Baukomplex herausgelöst die trajanischen Reliefs aus dem mittleren Durchgang wiedergegeben. Bei der Ansicht des gesamten Bogens darunter zeigt Giuliano da Sangallo eine besondere Vorliebe für die reich dekorierte Oberfläche des Bogens, die auf seiner Zeichnung – in Abweichung vom Original – von schlichten Säulen unterbrochen wird.<sup>343</sup> Auch im *Codex Escorialensis* (Z 13) gibt es Blätter, auf denen einzelne Details des Dekors von Triumphbögen getrennt von der Architektur wiedergegeben sind.<sup>344</sup>

Eine Eigenheit taucht wiederholt bei Giuliano da Sangallo und in seinem Umkreis auf, nämlich die Vervollständigung von Triumphbögen mit imaginären Skulpturbekrönungen. Zu ihrer Formfindung werden unterschiedliche Quellen herangezogen. Auf dem Trajansbogen von Ancona im *Codex Barberini*, folio 21 (Z 11; Abb. 49), steht ein Reiterstandbild,

---

<sup>339</sup> Degenhart/Schmitt 1990 b, S. 314; Fortini Brown 1996, S. 130.

<sup>340</sup> Vgl. zu dieser Sichtweise das Kapitel: *Zur Rezeption von Triumphbögen im Mittelalter* (Einleitung), S. 29.

<sup>341</sup> Saxl 1957, S. 155 & 158; Degenhart/Schmitt 1990 b, S. 356; Fortini Brown 1992, S. 76.

<sup>342</sup> Schmitt 1989, S. 2 f.; Degenhart/Schmitt 1990 a, S. 193 ff; Borsi 1985, S. 25 & 117 & 143.

<sup>343</sup> Borsi 1985, S. 120. Nicht nur Giuliano da Sangallo gibt den Skulptur- und Reliefschmuck der Bögen wieder. Weitere Beispiele sind das Blatt GDSU 1676 A (Z 19; Abb. 36), und die Zeichnungen von Triumphbögen im *Album Houfe* im Metropolitan Museum of Art. Das Zeichnungsbuch wird vor 1513 datiert. Hier sind der Konstantinsbogen (no. 31), der Severusbogen (no. 28), der Arco di Portogallo (no. 22) und ein weiterer Bogen in der Art des Arco di Portogallo (no. 24) wiedergegeben. In die Bögen sind die Inschriften sowie der Skulptur- und Reliefschmuck eingefügt, und in den perspektivisch konstruierten Durchgängen sind die Kassettendecken zu sehen. Vgl. Scaglia 1992-93.

<sup>344</sup> *Codex Escorialensis*, folio 25 verso, 27, 45, 46 verso. Die Blätter sind abgebildet bei: Egger 1906. Vgl. auch: Nesselrath 1996, S. 182.

das an den bronzenen Marc Aurel erinnert,<sup>345</sup> und in Verlängerung der linken Säulenachse ist eine weitere Standfigur angedeutet. Giulianos Vorschlag entspricht der Überlieferung Ciriacos (S 13), nach der der Trajansbogen mit einem Reiter und zwei flankierenden Figuren geschmückt gewesen ist. Ciriaco hatte diese Figurenkonstellation aus den Inschriften des Bogens und von der Darstellung auf einem Stadtwappen abgeleitet.<sup>346</sup>

Auch bei der Ansicht des Trajansbogens von Ancona aus dem Umkreis des Giuliano da Sangallo (Z 14; Abb. 51), aufbewahrt in der Berliner Kunstbibliothek (Hdz 3822), ist ein Reiterstandbild auf dem Bogen wiedergegeben. Hier bäumt sich das Pferd auf, dessen Reiter in wehendem Mantel sein Schwert über den Kopf hebt. In vergleichbarer Pose ist der Imperator auf seinem Pferd auf einer Münze des Claudius zu sehen (Abb. 50). Der Zeichner greift hier für die Rekonstruktion des Bogens auf ein Münzbild mit einem Triumphbogen zurück, der im Aufbau dem Trajansbogen ähnelt und den Triumphbogen in einer seiner Grundfunktionen zeigt, nämlich der, als Sockel für die Statuen zu dienen.<sup>347</sup> Dies ist umso bemerkenswerter, als für die Rekonstruktion von Triumphbögen erstaunlich selten auf solche Münzbilder zurückgegriffen wurde.<sup>348</sup>

Bei den meisten anderen Architekturzeichnungen spielt der Relief- und Skulpturschmuck ebenso wie die Inschriften nur eine untergeordnete Rolle.

### 2.2.5 Zur Wiedergabe ephemerer Festbögen

Auf einigen Zeichnungen des Quattrocento sind Bogenarchitekturen wiedergegeben, die aufgrund ihres isolierten Standortes und ihres architektonischen Grundmotivs eindeutig als Triumphbögen zu erkennen sind, aber durch ihre phantastische Ausschmückung stark von antiken Vorbildern abweichen.

So läßt sich für den Triumphbogen auf Marco Zoppo's Zeichnung *Heilung eines Lahmen durch den Apostel Jakobus* (Z 3; Abb. 52) kein antikes Vorbild bestimmen. Hingegen

---

<sup>345</sup> Borsi 1985, S. 128.

<sup>346</sup> Vgl. das Kapitel: *Skulptur- und Reliefschmuck* (Teil I), S. 41. Für andere Skulpturen auf Triumphbögen zieht Giuliano da Sangallo auch Münzbilder heran. So ist der Severusbogen im *Codex Barberini*, folio 21 verso, mit einer aufwendigen Skulpturendekoration geschmückt. Vorbilder für den Genius oder die Nike auf dem Zweigespann geben späte kaiserzeitliche Münzbilder ab. Vgl. Borsi 1985, S. 131.

<sup>347</sup> Vgl. das Kapitel: *Triumphbögen aus Sicht der heutigen archäologischen Forschung* (Einleitung), S. 17.

<sup>348</sup> Vgl. das Kapitel: *Skulpturen auf der Attika* (Teil III), S. 130 f. Ähnliche Trophäen wie auf dem Bogen auf der Münze des Claudius (Abb. 50) finden sich im *Codex Barberini* auf Giulianos Rekonstruktionen des Arco di Gallieno (folio 25 verso) und des Arco di Malborghetto (folio 36 verso). Sie können aber auch dem Vorbild der Trofei di Mario (vgl. Anmerkung 211) entlehnt sein, die insgesamt ein ähnlich ruinöses Bild abgaben wie die beiden von Giuliano gezeichneten Bögen.



weist der Bogen deutliche Gemeinsamkeiten mit ephemeren Festbögen auf, wie sie in einigen Texten beschrieben werden. Dazu gehören die Dekoration mit Girlanden und Kandelabern sowie die vielen Putti oder Kinder, die vor allem die Plattform oben auf dem Bogen als Bühne für ihre spielerischen und teilweise gewalttätigen Handlungen nutzen. Aus der ausführlichen Beschreibung der Triumphbögen, die zur Hochzeit von Elisabetta da Montefeltro und Roberto Malatesta 1475 in Rimini errichtet wurden, geht hervor, daß diese auch Nischen mit darin aufgestellten Skulpturen enthalten haben, ebenso wie übereinandergestellte Säulenordnungen, aus denen sich zwei beispielbare Etagen ergaben.<sup>349</sup> Beides ist bei Zoppo's Triumphbogen wiederzufinden, wo durch das Vorziehen der Säulen Aktionsräume und Bühnen für Skulpturen und Schauspieler entstehen.<sup>350</sup>

Zwei weitere Zeichnungen aus der Werkstatt Marco Zoppo befinden sich in Giovanni Marcanovas *Collectio antiquitatum* (Z 4) aus dem Jahre 1465. Die Ausführung ist auch hier weniger an antike Formen angelehnt als vom Eindruck ephemerer Festarchitekturen geprägt. Der Bogendurchgang des Triumphbogens auf folio 33 (Abb. 53) wird von girlandenumwundenen Säulen gerahmt, deren Basen ohne Sockel direkt auf dem Boden stehen.<sup>351</sup> Bekannte Motive wie Girlanden und Vasen kommen hier wieder vor. In der Attika wird ein antikes Schlachtenrelief imitiert.<sup>352</sup> Links und rechts des Reliefs sind Siegeszeichen arrangiert: ein überdimensionierter Adler und ein römischer Krieger mit Schild und Lanze. Ein auffallendes Motiv verbindet dieses Blatt mit Zoppo's Jakobuszeichnung (Z 3; Abb. 52). Jeweils in Höhe der Bogenwölbung sind links und rechts zwei Pferde mit Reitern angeordnet, von denen das eine dem Bogen zugewandt ist, während das andere nach vorne zu treten scheint. Nicht zuletzt diese inszenierten Bilder – seien es Skulpturen oder lebende Schausteller – deuten darauf hin, daß es sich hier um Wiedergaben phantastisch überbor-

---

<sup>349</sup> Vgl. das Kapitel: *Zum Aussehen, zur Funktion und zum Standort ephemerer Triumphbögen* (Teil I), S. 53. Allerdings sind vor den 1470er Jahren nur vereinzelte und wenig detaillierte Beschreibungen von ephemeren Triumphbögen überliefert. Aber die relative Übereinstimmung von Texten und bildlichen Wiedergaben machen es trotz der zeitlichen Differenz von zwanzig Jahren (die Zeichnung Zoppo's wird in die 1450er Jahre datiert. Vgl. Chapman 1999) wahrscheinlich, daß sich das Aussehen solcher Bögen seit der Mitte des Quattrocento nicht wesentlich gewandelt hat.

<sup>350</sup> Die Komposition der Zeichnung *Heilung eines Lahmen durch den Apostel Jakobus* (Z 3; Abb. 52) bezieht sich direkt auf das kurz zuvor entstandene Fresko Mantegna's in der Paduaner Ovetarikapelle, auf dem sich die gleiche Szene abspielt (B 2; Abb. 64). Hier wie dort ist der Triumphbogen in starker Untersicht wiedergegeben. Der bei Mantegna angeschnittene Bogen wird von Zoppo vollständig ins Bild gerückt, während die eigentliche Handlung, die Heilung des Lahmen, an den rechten Bildrand gedrängt wird. Mantegna kam um 1442 in die Werkstatt von Francesco Squarcione in Padua, Zoppo war dort um 1453 als Gehilfe tätig. Vgl. Armstrong 1976, S. 57; Chapman 1999, S. 214.

<sup>351</sup> Der Hinweis Hülsen's, dieser Bogen erinnere in seiner Anlage an den Titusbogen, kann sich nur allgemein darauf beziehen, daß beide eintorlig sind. Vgl. Hülsen 1907, S. 31. Die Girlanden, die um die Säulen geschlungen sind, weisen – wie bereits Weisbach bemerkt hat – auf die gebräuchliche Festtradition hin. Vgl. Weisbach 1919, S. 22.

dender Festarchitektur handelt und nicht um den Versuch, die Formen realer antiker Bauwerke nachzuahmen. Der Schriftzug "arcus triumphalis" auf der Seite des Bogens unterstreicht unmißverständlich die Zusammengehörigkeit von Triumphzug und Triumphbogen. Auf folio 28 (Abb. 54) sind ein Triumphbogen und eine Triumphsäule wiedergegeben.<sup>353</sup>

Auf einem Niello aus der zweiten Hälfte des Quattrocento gibt ein ephemerer Triumphbogen den festlichen Rahmen für eine *Geburt Christi* (Z 6; Abb. 56).<sup>354</sup> Einige der bereits mehrfach genannten Schmuckmotive sind auch hier anzutreffen. Eine weitere Variation des Motivs ist in der *Hypnerotomachia Poliphili* zu finden.<sup>355</sup> Auf seinem Weg erblickt Poliphil unter anderem das Grabmonument der Königin Artemisia. Die ausführliche Beschreibung des Baus hat ihre bildliche Entsprechung in einem Holzschnitt (Z 9; Abb. 55).<sup>356</sup> Zwar ist der Durchgang der Bogenarchitektur geschlossen und durch eine Nische ersetzt, aber wieder tauchen diverse bekannte Elemente auf. Im Text ist zudem mehrfach von vergoldeten Metallteilen und farbigen Steinen die Rede.

Etwas schlichter fällt der Triumphbogen aus, der auf einem Bild aus Venedig zu sehen ist (B 5; Abb. 57). Höchstwahrscheinlich handelt es sich um ein Abbild eines für den Dogen Nicolò Tron errichteten ephemeren Festbogens. Ähnlich den Schilder tragenden Putti auf dem Niello wird der Bogen von Putti gekrönt, die das Wappen des Dogen und den *corno*, seine Mütze tragen. Links und rechts daneben stehen zwei Blumenvasen. Sie gehören ebenfalls zu den typischen Motiven für die Dekoration festlicher Triumphbögen. In der Architravzone ist eine Inschrift in römischen Buchstaben zu lesen, die einen Grundsatz der Staatsführung wiedergibt: OBSE·LEG·EST·AVG·R·P (Observare leges est augmentum Rei Publicae). Die Wappen der Magistrate, die den Bogen gestiftet haben, werden von den drei Putti zu Füßen des Bogens präsentiert.<sup>357</sup>

Zwei weitere Festbögen auf Bildern können in ihrem Aufbau miteinander verglichen werden und dokumentieren das Aussehen ephemerer Architekturen im späten Quattrocento und zu Beginn des Cinquecento. Der eine Bogen ist auf der Spallieratafel mit der *Abfahrt der Argonauten* (B 19; Abb. 58) des sogenannten "Meisters von 1487" auf der Hafenmole

---

<sup>352</sup> Hülsen sieht hier eine freie Variante der großen Reliefs des Konstantinsbogens, auf denen die Schlachten zwischen Römern und Dakern dargestellt sind. Vgl. Hülsen 1907, S. 31.

<sup>353</sup> Zwei verlorene Blätter Bellinis haben dieselben Inhalte gehabt: Triumphzug und Triumphbogen mit Triumphsäule. Diese Angaben gehen aus einem Index hervor, der im 15. Jahrhundert vielleicht von einem Mitglied der Werkstatt Bellinis angelegt wurde. Vgl. Degenhart/Schmitt 1990 b, S. 310 ff.

<sup>354</sup> Blum vermutet hier eines der frühesten Werke Peruginos. Vgl. Blum 1950, S. 18.

<sup>355</sup> Vgl. das Kapitel: *Neuschöpfungen all'antica* (Teil II), S. 76.

<sup>356</sup> Colonna, Ed. Ariani/Gabriele (1998), Bd. 1, S. 264 ff. & Bd. II, S. 270 ff.

<sup>357</sup> Fortini Brown 1996, S. 113 ff.; Helas 1999, S. 187; Borggreffe 2003, S. 585.

aufgestellt, während der andere auf dem für das Studiolo der Isabella d'Este gemalte Bild *Comus* (B 36; Abb. 59) in einer arkadischen Landschaft die tugendhaften von den lasterhaften Gestalten trennt.<sup>358</sup> Beide Bögen bestehen aus zwei mit Grottesken verzierten Pfeilern, die auf Sockel gestellt sind. Auf dem Bogen im Comusbild sind auf halber Höhe um die Pfeiler herum Figuren in Rüstung dekorativ plazierte. Kapitelle und Basen imitieren Gold oder Bronze, die Gesimse grünen Stein. Die Attika besteht aus zwei gleichartigen, übereinandergestellten Geschossen. Im nur wenige Jahrzehnte später im Jahre 1542 angelegten Inventar für das Studiolo wird der Bogen als "archo triumphale" bezeichnet – ein Beleg dafür, wie weit die phantasievolle Gestaltung ephemerer Triumphbögen gehen und wie weit sie sich von antiken Triumphbögen entfernen konnte.<sup>359</sup> Als weiteres Beispiel für das von antiken Formen abweichende Aussehen künstlicher Triumphbögen im 15. Jahrhundert sei noch ein florentinischer Kupferstich mit dem *Triumph des Aemilius Paulus* (Z 7; Abb. 60) genannt.<sup>360</sup>

Im 16. Jahrhundert verändert sich das Aussehen der Festarchitekturen hin zu einer stärkeren Anlehnung an antike Vorbilder. Ein Beispiel dafür ist folio 9 im *Oxforder Skizzenbuch* (Z 20; Abb. 61) aus der Werkstatt Jacopo Ripandas.<sup>361</sup> Zudem beschreibt Serlio im vierten Buch von *Tutte l'opere d'Architettura et Prospetiva* (S 27) auf folio 180 einen ephemeren Triumphbogen, der nach eigener Aussage vom Trajansbogen von Ancona abgeleitet ist (Abb. 62), und Palladio nennt im dritten Buch von *I quattro libri dell'architettura* (S 35) seine angestrebte Sammlung von Zeichnungen nach antiken Triumphbögen in direktem Zusammenhang mit temporär errichteten Festbögen.<sup>362</sup>

---

<sup>358</sup> Vgl. zum Meister von 1487: Barriault 1994, Checklist No. 4.1.; vgl. zu Costa: Borggrefe 2003, S. 589. Das Bild wurde von Mantegna im Jahre 1506 begonnen und von Lorenzo Costa zu Ende geführt. Vgl. Lightbown 1986, S. 443 f.

<sup>359</sup> "(...) Lorenzo Costa in lo qual è dipinto un archo triumphale et molte figure che fanno una musica con una fabula di Leda." Zitiert nach: Lightbown 1986, S. 444.

<sup>360</sup> Bartsch, 24, *Early Italian Masters*, 4 (106); Weisbach 1919, S. 36.

<sup>361</sup> Farinella 1992, S. 66.

<sup>362</sup> Vgl. das Kapitel: *Zum Aussehen, zur Funktion und zum Standort ephemerer Triumphbögen* (Teil I), S. 56 f.

## 2.3 Zusammenfassung Teil II

Zeichnungen nach antiken Bauwerken sind seit der Mitte des Quattrocento überliefert und lassen sich in drei Gruppen einteilen.

Die erste Gruppe beinhaltet freie Interpretationen, bei denen die Triumphbögen in einen neuen sowohl räumlichen als auch inhaltlichen Kontext gestellt werden. Dies entspricht der Vorgehensweise der Maler.

Römische Veduten bilden die zweite Gruppe von Zeichnungen. Sie sind deshalb von großer Bedeutung, weil sie die Bauwerke in ihrem damaligen Zustand wiedergeben und eine Vorstellung davon vermitteln, welcher Anblick der Stadt sich einem aufmerksamen Betrachter im 15. und 16. Jahrhundert bot.

Die dritte und umfangreichste Gruppe besteht aus zeichnerischen Rekonstruktionen antiker Bauwerke. Die Monumente sind hier aus ihrem städtebaulichen Zusammenhang herausgelöst, isoliert und ohne Hintergrund gezeigt. Überliefert sind einzelne Blätter, aber auch Zeichnungsbücher. In ihnen kommen Folgen von Bautypen wie Theater, Triumphbögen, Thermen oder Tempel vor, wie sie in vergleichbarer Weise von Autoren wie Biondo oder Alberti in ihren Schriften klassifiziert worden sind. Im Unterschied zur Rezeption in den topographischen Schriften, wo die einzelnen Monumente gleichwertig nebeneinander stehen, bilden Triumphbögen in den meisten Zeichnungsbüchern einen Schwerpunkt in der Auseinandersetzung mit antiker Architektur. Ein Grund hierfür mag darin liegen, daß in diesen Büchern häufig bestimmte Prototypen kopiert und dadurch weiterverbreitet wurden. Ein zweiter, wichtigerer Grund ist sicherlich der, daß Triumphbögen durch ihre architektonische Geschlossenheit alle Elemente antiker Baukunst auf engstem Raum enthalten und sich deshalb zum Studium exemplarisch anbieten. Bei den Architekturzeichnungen gilt die Aufmerksamkeit in erster Linie der architektonischen Gliederung und den Säulenordnungen. Es geht darum, die Prinzipien antiker Baukunst an Einzelbeispielen zu analysieren. Zudem bieten sich Triumphbögen durch ihre Ausrichtung auf zwei Schauseiten besonders für die zeichnerische Wiedergabe in orthogonalen Auf- und Grundrissen an. Diese Zeichnungsmethode der Architekten, die sich von der Zeichnung von Malern mit ihren perspektivischen Verkürzungen unterscheidet, wurde von Alberti in *De re aedificatoria* (S 17) und später von Raffael im sogenannten *Brief an Leo X.* (S 24) formuliert. Raffael erläutert in dieser Schrift unter anderem die Idee, die Bauwerke Roms zeichnerisch festzuhalten.

Die Auswahl der Triumphbögen bei den architektonischen Rekonstruktionszeichnungen stimmt im wesentlichen mit den Schwerpunkten in den topographischen Schriften überein.

Mit Abstand am häufigsten werden die drei bekanntesten Bögen in Rom wiedergegeben: der Konstantinsbogen (Kat. 1), der Titusbogen (Kat. 2) und der Severusbogen (Kat. 3). Wichtig ist allerdings die Aufnahme von außerhalb Roms gelegener Bögen in das zeichnerische Repertoire. Besonders häufig kommen der Sergierbogen von Pola (Kat. 8), der Trajansbogen von Ancona (Kat. 9), der Trajansbogen von Benevent (Kat. 10) und der Gavierbogen von Verona neben den Bögen aus Rom vor. Grund dafür ist der gute Erhaltungszustand dieser Bögen, so daß sie sich als Studienobjekte für die Architekten besonders anboten.

Schon vom Beginn der Rezeption antiker Architektur an wußten Antiquare und Künstler zwischen originalem Bestand und später hinzugefügten An- und Aufbauten zu unterscheiden. Ziel der meisten Architekturzeichnungen war es, die Bauwerke in ihrem ursprünglichen Zustand wiederzugeben. Probleme bei der Rekonstruktion von Triumphbögen ergaben sich insbesondere für den architektonischen Abschluß des Konstantinsbogens und für den Titusbogen insgesamt. Wie einigen Veduten zu entnehmen ist, befanden sich auf dem Konstantinsbogen noch Reste des mittelalterlichen Aufbaus, und der Titusbogen war so stark umbaut, daß von ihm lediglich der Durchgang mit den beiden berühmten Reliefs, die den Durchgang flankierenden Säulen, das Gebälk sowie die Inschrifttafel in der Attika zu sehen waren. Mit dem Problem der Rekonstruktion dieser beiden Bögen haben sich seit der zweiten Hälfte des Quattrocento verschiedene Zeichner auseinandergesetzt. Für den Titusbogen gelang jedoch erst im Kreis um Raffael zu Beginn des Cinquecento eine archäologisch-wissenschaftlich begründete Rekonstruktion. Die hier festgehaltenen Ergebnisse beruhen auf Raffaels Methode der Vermessung und des stilistischen Vergleichs, wie er sie im *Brief an Leo X.* (S 24) dargelegt hat.

Die Inschriften sowie der Skulptur- und Reliefschmuck spielen auf den meisten Architekturzeichnungen nur eine untergeordnete Rolle. Hingegen gab es um die Mitte des Quattrocento einige Künstler, die sich vom Reliefschmuck von Triumphbögen anregen ließen und die sich intensiv mit der lateinischen Sprache, besonders aber mit dem römischen Schriftbild auseinandersetzten. Unter den Künstlern widmeten zunächst vor allem Jacopo Bellini und Mantegna antiken Inschriften ihre Aufmerksamkeit. Für einige ihrer Werke läßt sich der Rückgriff auf denselben Komplex epigraphischer Überlieferung belegen.

Auf einigen Zeichnungen des Quattrocento sind noch Bogenarchitekturen wiedergegeben, die durch ihre phantastische Ausschmückung stark von antiken Vorbildern abweichen. Die

Triumphbögen auf diesen Zeichnungen weisen einige deutliche Gemeinsamkeiten mit ephemeren Festbögen auf, wie sie in mehreren Texten beschrieben wurden. Außerdem gibt es noch Architekturzeichnungen, die als direkte Vorlagen und Anregungen für solche Festarchitekturen gedacht waren. Diese und noch weitere Bögen auf Bildern geben einen Eindruck davon, wie ephemere Triumphbögen zu jener Zeit ausgesehen haben können.

### 3 Zur Rezeption von Triumphbögen in Bildern

#### 3.1 Bestandsaufnahme

##### 3.1.1 Triumphbögen in Bildern mit religiösen und weltlichen Themen

Im Unterschied zu den topographischen und architekturtheoretischen Schriften und zu den architektonischen Zeichnungen dienen Triumphbögen auf Bildern als Kulissen für ganz unterschiedliche Inhalte. Bereits auf zwei Blättern von Jacopo Bellini (Z 1; Abb. 18 & Z 2; Abb. 19) bildeten die Bogenarchitekturen die Rahmen für biblische Geschichten.<sup>363</sup> In dasselbe kulturelle Umfeld gehört Andrea Mantegna, der ab 1450 die Cappella Ovetari in der Chiesa degli Eremitani in Padua unter anderem mit Szenen aus dem Leben des heiligen Jakobus ausmalte. Antikische Architekturen, darunter zwei triumphbogenähnliche Bauten in *Jakobus vor Herodes Agrippa* (B 1; Abb. 63) und *Jakobus auf dem Weg zu seiner Hinrichtung* (B 2; Abb. 64), sind in die Hintergründe der einzelnen Schauplätze eingefügt. Mantegna setzt sich noch wiederholt mit dem Motiv des Triumphbogens auseinander, etwa in der Szene *Begegnung des Markgrafen Ludovico Gonzaga mit dem Kardinal Francesco Gonzaga* (B 4; Abb. 68) in der Camera degli Sposi in Mantua, beim heute im Louvre aufbewahrten *Heiligen Sebastian* (B 11; Abb. 65 & 67) und später auf dem letzten Bild des neunteiligen Zyklus' *Triumph des Cäsar*, der sich heute in Hampton Court Palace befindet, mit der Darstellung *Cäsar auf dem Triumphwagen* (B 17; Abb. 66).<sup>364</sup>

Zwei Adaptionen römischer Triumphbögen sind in der zweiten Hälfte des Quattrocento in Perugia entstanden, auf dem Fresko *Das Wunder des heiligen Ludwig von Toulouse* (B 3; Abb. 69) von Benedetto Bonfigli in der ehemaligen Cappella dei Priori und auf der kleinen zu einem achteiligen Bildzyklus gehörenden Tafel *Der heilige Bernhardin heilt ein junges Mädchen* (B 6; Abb. 71) von Bernardino Pintoricchio.<sup>365</sup>

---

<sup>363</sup> Vgl. zur Datierung: Anmerkung 18.

<sup>364</sup> Die Camera degli Sposi wurde 1465-1474 ausgemalt. Vgl. Lightbown 1986, S. 100. Für den Heiligen Sebastian im Louvre hält Lightbown eine Datierung zwischen 1482-85 für wahrscheinlich. Vgl. Lightbown 1986, S. 421. Die Arbeit am Zyklus *Triumph des Cäsar* zog sich von 1486 bis 1506 hin. Hope legt überzeugend dar, daß die letzten drei Bilder, darunter auch *Cäsar auf dem Triumphwagen*, vor Mantegnas Romaufenthalt 1488-90 gemalt wurden. Vgl. Hope 1985, S. 301 f. Mehrere Details sprechen für diese frühe Datierung. Vgl. das Kapitel: *Mantegnas Varianten des Sergierbogens und des Titusbogens* (Teil III), S. 108.

<sup>365</sup> Die Ausmalung der Cappella dei Priori zog sich von 1453 bis 1496, dem Todesjahr des Malers, hin. Vgl. Pepe: *Benedetto Bonfigli*, in: *Dizionario biografico degli Italiani*, 1970, Bd. XII, S. 13. Die acht Bernhardin-Tafeln hingen in einer Kapelle, die zu Ehren des Heiligen in den Jahren 1457-61 neben der Kirche San Francesco al Prato in Perugia errichtet wurde. Die Bildtafeln sind nach 1473 entstanden. Der Auftraggeber und die ursprüngliche Anordnung der Bilder sind nicht bekannt. Vgl. Garibaldi 2004, S. 43 ff. Ausgeführt wurden die acht Tafeln von unterschiedlichen Malern aus der Werkstatt von Bartolomeo Carporali (Teza 2004, S.

In den 1470er Jahren entstanden am Hofe in Urbino drei Tafeln mit utopischen Stadtansichten, von denen die heute in Baltimore befindliche *Architektonische Perspektive* (B 8; Abb. 72) im Zentrum einen freistehenden dreitorigen Triumphbogen zeigt.<sup>366</sup>

In Rom sind es vor allem drei Bilder, auf denen Triumphbögen eine herausragende Rolle spielen. Auf Botticellis Fresko *Aufbruch gegen das Gesetz des Moses* (B 12; Abb. 74) und auf Peruginos *Schlüsselübergabe an Petrus* (B 13; Abb. 75), die 1481-82 in der Sixtinischen Kapelle gemalt wurden, sowie auf Pinturicchios *Disput der heiligen Katharina* (B 26; Abb. 78) im Appartamento Borgia von 1492 bilden Triumphbögen die Mittelpunkte der Bildkompositionen oder sie flankieren diesen.<sup>367</sup>

Nach der Ausmalung der Sixtina und der Rückkehr der Florentiner Maler in ihre Heimatstadt sind hier eine Reihe weiterer Triumphbogenrezeptionen zu finden: von Botticelli auf den Spalliera-Tafeln mit dem *Hochzeitsbankett des Nastagio degli Onesti* (B 15; Abb. 79) und später mit der *Geschichte der Lucrezia* (B 31; Abb. 80) und von Ghirlandaio, der ebenfalls in der Sixtinischen Kapelle gemalt hat, auf der Tafel mit der *Anbetung der Hirten* (B 16; Abb. 81) in der Cappella Sassetti in Santa Trinità und auf dem Fresko mit dem *Bethlehemitischen Kindermord* (B 18; Abb. 84) in der Cappella Tornabuoni in Santa Maria Novella.<sup>368</sup> Aus Florenz stammen noch andere Cassone- und Spalliera-Tafeln, auf denen Wiedergaben von Triumphbögen zu sehen sind. Beispiele hierfür sind eine Tafel mit der Geschichte des *Mucius Scaevola* (B 9; Abb. 147) und eine weitere mit der *Geschichte der*

---

56). Die Tafel *Der heilige Bernhardin heilt ein junges Mädchen* wird neuerdings Bernardino Pintoricchio zugeschrieben (Mercurelli Salari 2004, S. 184). Zuvor wurde lange Zeit Perugino selbst als Autor der Tafel angenommen.

<sup>366</sup> Krautheimer datiert die Tafeln in die 70er Jahre des Quattrocento. Vgl. Krautheimer 1994, S. 255.

<sup>367</sup> Sixtus IV. ließ die Wände der Sixtinischen Kapelle in den Jahren 1481-82 von den Künstlern Cosimo Rosselli, Sandro Botticelli, Domenico Ghirlandaio und Pietro Perugino ausmalen. Vgl. Ettlinger 1965, S. 120 ff. Alexander VI. ließ die schon länger bestehenden fünf Räume des Appartamento Borgia 1492-95 von Pinturicchio ausmalen. Vgl. Saxl 1982, S. 135 ff.

<sup>368</sup> Botticellis Tafel mit dem *Hochzeitbankett des Nastagio* befindet sich in Privatbesitz. Sie ist die letzte einer vierteiligen Reihe mit der *Geschichte des Nastagio degli Onesti* und wurde 1482-83 für die Hochzeit von Giannozzo Pucci mit Lucrezia di Piero di Giovanni Bini von Botticelli und seiner Werkstatt gemalt. Vgl. Olsen 1992, S. 146 ff. Die Tafel mit der *Geschichte der Lucrezia*, die sich in Boston im Isabella Stewart Gardner Museum befindet, entstand, zusammen mit ihrem Pendant mit der *Geschichte der Virginia*, das in der Accademia Carrara zu Bergamo aufbewahrt wird, entweder anlässlich der Hochzeit von Giovanni Vespucci und Namicina di Benedetto Nerli im Jahre 1500, oder um 1504, zeitgleich mit der Aufstellung von Michelangelo *David*. Vgl. Zöllner 2005, S. 268. Ghirlandaios Altartafel mit der *Anbetung der Hirten* in Santa Trinità wurde im Jahre 1485 vollendet, wie der Maler selbst auf dem Gebälk der Stallarchitektur vermerkt. Vgl. Kecks 2000, S. 274; Cadogan 2000, S. 253. Das Fresko mit dem *Bethlehemitischen Kindermord* könnte im Jahre 1486 vollendet gewesen sein. Die Ausmalung der Cappella Tornabuoni dauerte insgesamt von 1486 bis 1490. Vgl. Kecks 2000, S. 298; Cadogan 2000, S. 240.



*Vestalin Tuccia* (B 10; Abb. 110) sowie Bartolomeo di Giovanni *Versöhnung der Römer und Sabiner* (B 20; Abb. 109).<sup>369</sup>

Gegen Ende des Jahrhunderts zeigen mehrere Bilder in Siena zentral platzierte freistehende Triumphbögen. Dies sind Pietro di Francesco Oriolis *Heimsuchung Mariä* (B 23; Abb. 85), die erste Tafel der dreiteiligen Reihe mit der *Geschichte der Griselda* (B 27; Abb. 86) eines unbekannten Meisters, Francesco di Giorgios *Geburt Christi* (B 29; Abb. 87) und Domenico Beccafumis spätere Variante mit der *Geburt Christi* (B 51; Abb. 88).<sup>370</sup>

Nach 1500 nimmt die Präsenz von Triumphbögen, die die Bildkompositionen beherrschen, spürbar ab. Eine wichtige Rolle für die Bildaussage spielen sie dennoch in Jacopo Ripandas Fresken im Konservatorenpalast in Rom, beim *Triumph der Roma* in der Sala delle Guerre Puniche (B 38; Abb. 92) und beim *Triumph des Aemilius Paulus* in der Sala della Lupa (B 42; Abb. 91), auf Giulio Romanos Tafel *Triumph des Titus und des Vespasian* (B 53; Abb. 93) und auf Giovanni Maria Falconettos Darstellung der *Sternzeichen* (B 48; Abb. 94 & 96) im Mantuaner Palazzo d'Arco.<sup>371</sup>

In Venedig kommen Triumphbögen auf Bildern nur selten vor, so im Hintergrund von Vittore Carpaccios *Predigt des heiligen Stephanus* (B 44; Abb. 155) und auf einer Tafel eines unbekannten Malers mit dem *Heiligen Sebastian* (B 47; Abb. 140).<sup>372</sup>

Die thematische Bandbreite der Bilder, auf denen Triumphbögen wichtige Positionen einnehmen, ist äußerst vielfältig.

---

<sup>369</sup> Die Tafel mit der *Geschichte des Mucius Scaevola* befindet sich im Städel in Frankfurt, die Tafel mit der *Geschichte der Vestalin Tuccia* im Musée des Beaux Arts in Rouen, und die beiden Tafeln mit dem *Raub der Sabinerinnen* und der *Versöhnung der Römer und Sabiner* in der Galleria Colonna in Rom. Alle drei Tafeln können ungefähr in die 80er Jahre des Quattrocento datiert werden. Zu *Mucius Scaevola* vgl. Hiller von Gaertringen 2004, S. 376 ff.; zu *Tuccia* vgl. Mandel 1978, S. 113; zu Bartolomeo di Giovanni vgl. Safarik 1981, S. 28 f.

<sup>370</sup> Die Tafel von Orioli befindet sich in der Pinacoteca Nazionale in Siena und die Tafeln mit der *Geschichte der Griselda* in der Londoner National Gallery. Vgl. zur Datierung beider Bilder das Kapitel: *Die Pferde von San Marco – die Quadriga eines antiken Triumphbogens?* (Teil III), S. 142. Francesco di Giorgios *Geburt Christi* hängt in der Kirche San Domenico in Siena und wurde im Auftrag Lodovico Tancredis kurz vor 1500 gemalt. Vgl. Seidel 2003, S. 506 ff., bes. S. 518. Beccafumis *Geburt Christi* befindet sich in San Martino in Siena und entstand 1523/24 im Auftrag von Anastasia Marsili. Vgl. Briganti/Baccheschi 1977, S. 91.

<sup>371</sup> Ripandas Fresko *Triumph der Roma* ist 1507-08 gemalt worden, der *Triumph des Aemilius Paulus* 1508-13. Vgl. Ebert-Schifferer 1988, S. 134 ff. & 160 ff. Giulio Romanos *Triumph des Titus und des Vespasian* hängt im Louvre und wurde um 1537 von Federico Gonzaga in Auftrag gegeben. Die Fresken im Palazzo d'Arco in Mantua werden um 1520 datiert. Vgl. Buddensieg 1963, S. 121 ff.

<sup>372</sup> Carpaccios Gemälde *Predigt des heiligen Stephanus*, das sich heute im Louvre befindet, trug einst auf dem Rahmen das Datum der Vollendung 1514. Vgl. Sgarbi 1999, S. 174. Das Bild mit dem Heiligen Sebastian hängt in der Berliner Gemäldegalerie und wird um 1520 datiert. Vgl. Herrmann, Michaela: *Anonym, der heilige Sebastian*, in: Evers 1995-96, S. 128. Die geographische Verbreitung von Bildern, auf denen Triumphbögen zu sehen sind, stimmt im wesentlichen mit derjenigen von Bildern überein, auf denen ideale Stadtansichten zu sehen sind. Vgl. Ploder 1987, S. 212 f. & 242.

Am häufigsten handelt es sich um Inhalte aus der Bibel und aus hagiographischen Schriften. Bei den biblischen Themen überwiegen gängige Episoden aus dem Leben Christi wie die Geburt Christi, die Anbetung der Hirten und der Könige oder der Bethlehemitische Kindermord, unter den Heiligendarstellungen solche des von Pfeilen durchbohrten Sebastian, wie etwa bei Mantegna (B 11; Abb. 65) und auf den Gemälden von Antonio Pollaiuolo (B 7; Abb. 89) und Luca Signorelli (B 30; Abb. 90).<sup>373</sup> Aber auch auf Bildern mit Geschichten anderer Heiliger – Jakobus, Ludwig von Toulouse, Bernhardin, Katharina oder Stephanus – kommen Triumphbögen vor.

Es stellt sich die Frage, warum in diesen Bildern mit christlich-religiösen Themen an herausragenden Stellen Triumphbögen eingefügt sind, die von römischen und damit heidnischen Vorbildern abgeleitet sind. Ein Blick in die Textvorlagen – für die meisten Geschichten sind dies das *Neue Testament* und die *Legenda Aurea* – erweist, daß hier die Antwort nicht zu finden ist. Beide Texte enthalten nur sehr wenige und vage illustrative Details, die das Aussehen des jeweiligen Schauplatzes betreffen. Meistens sind den Schriften lediglich die ungefähre Zeit der Handlung oder auch die geographische Lage des Handlungsortes zu entnehmen.<sup>374</sup> Der wichtigste aus dem *Neuen Testament* und der *Legenda Aurea* abzuleitende Anhaltspunkt für die künstlerische Ausgestaltung der Schauplätze ist die Tatsache, daß sich die betreffenden Geschichten zur Zeit des Römerreichs abspielten. Dies trifft jedoch nicht zu für Moses, den Protagonisten auf Botticellis Fresko (B 12) in der Sixtinischen Kapelle, für den heiligen Ludwig von Toulouse, dessen Vita Thema der Fresken Bonfiglis (B 3) in Perugia ist und für den heiligen Bernhardin von Siena, dem die acht Tafeln in Perugia (B 6) gewidmet sind. Alle drei haben vor beziehungsweise nach der Zeit der Römer gelebt.<sup>375</sup>

---

<sup>373</sup> Pollaiuolos *Heiliger Sebastian* in der Londoner National Gallery wird aufgrund einer Angabe Vasaris in das Jahr 1475 datiert. Das Bild wurde für die Cappella Pucci in S. Sebastiano dei Servi gemalt. Vgl. Ettlinger 1978, S. 140. Signorellis *Heiliger Sebastian* befindet sich in der Pinacoteca Comunale von Città di Castello. Eine verlorene Inschrift nannte die Auftraggeber Tommaso Brozzi und dessen Frau sowie das Datum 1498. Vgl. Kanter/Henry 2002, S. 122.

<sup>374</sup> Einige Beispiele können dies veranschaulichen. So ereignete sich die Heimsuchung Mariä im Gebirge, in einer Stadt in Judäa (Lukas 1, 39-56); die Geburt Christi und die Anbetung der Hirten fand zur Zeit des Kaisers Augustus in Bethlehem statt (Lukas 2, 1-21); der Kindermord zu Bethlehem wurde von Herodes befohlen (Matthäus 2, 16-18); die Schlüsselübergabe an Petrus fand in der Gegend von Cäsarea Philippi statt (Matthäus 16, 13-19). Die *Legenda Aurea* berichtet, daß der heilige Sebastian zur Zeit von Diokletian und Maximianus lebte und daß sich sein Martyrium auf einem Feld ereignete (De Voragine, Ed. Benz (1993), S. 127 & S. 131); der Apostel Jakobus wirkte in Judäa, Samaria und Spanien (De Voragine, Ed. Benz (1993), S. 488), während die heilige Katharina ihren Disput mit dem Kaiser Maxentius in Alexandria führte (De Voragine, Ed. Benz (1993), S. 918); der heilige Stephanus hielt seine Rede in Jerusalem (Apostelgeschichte 6 und 7; De Voragine, Ed. Benz (1993), S. 58 ff.).

<sup>375</sup> Moses lebte lange vor den Römern. Zu den Bibelstellen, die in Botticellis Bild eingeflossen sind, vgl. Mejia 2003, S. 17 f. Der heilige Ludwig lebte im 13. Jahrhundert und der heilige Bernhardin von Siena im 15. Jahrhundert.

In der zweiten Hälfte des Quattrocento finden zunehmend nichtreligiöse Themen Eingang in die Malerei. Auch hier schöpfen Künstler die Inhalte ihrer Bilder aus unterschiedlichen Quellen. Dabei handelt es sich mehrfach um Szenen aus dem römischen Sagenkreis. Besonders hervorzuheben sind die *Geschichte der Tuccia* (B 10) eines unbekannten Malers, die *Versöhnung der Römer und Sabiner* (B 20) von Bartolomeo di Giovanni sowie Botticellis Tafel mit der *Geschichte der Lucrezia* (B 31). Zwei weitere Tafeln, auf denen im Hintergrund Triumphbögen zu sehen sind, haben Geschichten aus Boccaccios *Decamerone* zum Thema. Es handelt sich um das *Hochzeitsbankett des Nastagio degli Onesti* (B 15) von Botticelli und um die erste von drei Tafeln mit der *Geschichte der Griselda* (B 27) vom sogenannten Meister der Griselda.

Präzisere Hinweise über das Aussehen der Schauplätze lassen sich auch in den Schriftquellen für die profanen Themenbereiche nicht finden. Die Geschichten von der Vestalin Tuccia, vom Raub der Sabinerinnen oder von Lucrezia spielen in der Frühzeit Roms, lange bevor es üblich wurde, Triumphbögen zu errichten.<sup>376</sup> Ebenso wenig werden Triumphbögen in Boccaccios *Decamerone* erwähnt.<sup>377</sup>

In Zusammenhang mit der Wiederentdeckung zahlreicher Texte antiker Schriftsteller steht im letzten Drittel des 15. Jahrhunderts auch die vermehrte Beschäftigung mit dem römischen Triumph. In Mantegnas *Cäsar auf seinem Triumphwagen* (B 17), Ripandas *Triumph des Aemilius Paulus* (B 42) und Giulio Romanos *Triumph des Titus und des Vespasian* (B 53) sind Triumphbögen in die Kompositionen eingefügt, obwohl in den antiken Quellen texten von ihnen nicht die Rede ist.<sup>378</sup>

Die Rekonstruktion antiker Triumphe wird zudem in einer Reihe von Schriften aus der zweiten Hälfte des Quattrocento in ausführlicher Weise vorgenommen. Diese Schriften thematisieren das private und öffentliche Leben im alten Rom als ganzes oder in Teilaspekten. Aufgrund reichlicher antiker Schriftquellen zu römischen Triumphen konnten die Voraussetzungen, die Bedingungen und der Ablauf des Triumphzugs leicht rekonstruiert

---

<sup>376</sup> Vgl. das Kapitel: *Triumphbögen aus Sicht der heutigen archäologischen Forschung* (Einleitung), S. 15. Die Quellen zu den Bildthemen sind folgende: Raub der Sabinerinnen und Versöhnung der Römer und Sabiner: Livius, *Ab urbe condita* 1,8,5 - 1,13,5; Ovid, *Fasti* 3,199-228; Plutarch, *Vitae parallelae*, Vita des Romulus 14 & 19. Geschichte der Tuccia: Plinius, *Naturalis historia* 28,12; Valerius Maximus, *Facta et dicta memorabilia* 8,1,5. Geschichte der Lucrezia: Livius, *Ab urbe condita* 1,57-59 & 3, 44-51; Ovid, *Fasti* 2,725-852; Valerius Maximus, *Facta et dicta memorabilia* 6,1,1; *Gesta Romanorum* 135; Plutarch, *Vitae parallelae*, Vita Alexanders des Großen; Boccaccio, *De claris mulieribus* 46. Vgl. Lightbown 1978, Bd. II, S. 91 f.

<sup>377</sup> Nastagio degli Onesti: *Dekameron* 5,8; Griselda: *Dekameron* 10,10.

<sup>378</sup> Vgl. die Kapitel: *Triumphbögen aus Sicht der heutigen archäologischen Forschung* (Einleitung), S. 20. Die wichtigsten antiken Quellen zu römischen Triumphen von Livius, Appian, Plutarch, Flavius Josephus,

werden. Die früheste umfassende Abhandlung über das öffentliche Leben in der Antike ist die Schrift *Roma triumphans* (S 16) von Flavio Biondo von 1457-59. Das zehnte und letzte Buch ist ganz den römischen Triumphen gewidmet. Biondo beschreibt ausführlich die Motive und den Ablauf der *pompa triumphalis*, indem er sich auf antike Quellen beruft.<sup>379</sup> Der Zug durch einen Bogen wird konsequenterweise nicht geschildert.

Zwei andere, etwa zeitgleich entstandene, Schriften stellen Teilanalysen des von Biondo umfassend behandelten Themas dar. *De re militari* (S 18) von Roberto Valturio, geschrieben 1460 und veröffentlicht 1472, ist ein Traktat über die Kriegskunst, in dem ebenfalls ein ganzes Buch dem römischen Triumph gewidmet ist. Valturio bezeichnet in diesem Kontext den Severusbogen, den Konstantinsbogen und den Titusbogen als "arcus triumphales",<sup>380</sup> weist ihnen aber keine konkrete Funktion zu. Ein weiterer Traktat, Giovanni Marcanovas *De dignitatibus romanorum triumpho et rebus bellicis*, ist leider verschollen.<sup>381</sup> Triumphbögen werden in diesen Schriften der antiken Quellenlage entsprechend nicht im direkten Kontext zum Triumphzug gesehen.

Aus dieser kurzen Übersicht über die Bildinhalte und ihre Quellen wird zum einen ersichtlich, daß die künstlerische Auseinandersetzung mit Triumphbögen nicht an bestimmte Themenbereiche gebunden war. Zum anderen zeigt sich, daß keine der verschiedenen Textvorlagen Anhaltspunkte für das Einfügen von Triumphbögen in die Bilderzählungen bot.

---

Sueton, Plinius und Cicero (vgl. Anmerkung 54) sind im Urtext bzw. in lateinischer Übersetzung zwischen 1469 und 1477 in Italien gedruckt worden. Vgl. Martindale 1979, S. 56.

<sup>379</sup> Vgl. bei Tomassini 1985, S. 79 f. die Liste antiker Autoren, die in *Roma triumphans* zitiert werden. Vgl. außerdem: Martindale 1979, S. 50 f. & 61 f.; Tomassini 1985, S. 67 ff.; De Maria 1988, S. 21.

<sup>380</sup> Valturius 1472, 12. Buch, 10. Kapitel (ohne Seitenzahlen).

<sup>381</sup> In seiner *Collectio antiquitatum* von 1465 weist Marcanova auf diese Schrift hin. Vgl. Martindale 1979, S. 51; Pinelli 1985, S. 331 f. Weitere umfangreiche Publikationen aus dem Cinquecento belegen das starke Interesse an der Rekonstruktion der antiken *Pompa triumphalis*, z.B. Panvinios *fastorum libri V* von 1558 oder Sigonios *De antiquo iure civium Romanorum libri duo* von 1560. Triumphbögen kommen in beiden Schriften nicht vor. Vgl. De Maria 1988, S. 21 f.

### 3.1.2 Vorbilder der gemalten Bögen – Konzentration auf den Konstantinsbogen

In Biondos *Roma instaurata* (S 14) und in Fulvius *Antiquitates urbis* (S 25) wurde eine starke Eingrenzung der Materialfülle auf eine kleine Zahl von Triumphbögen in Rom vorgenommen, die in vergleichbarer Weise auch bei den Architekturzeichnungen anzutreffen war.<sup>382</sup> Auf Bildern findet eine noch stärkere Reduktion auf wenige Vorbilder statt, die allerdings in künstlerisch stark abgewandelten Formen auftreten können.

Der Konstantinsbogen in Rom (Kat. 1; Abb. 1) ist der römische Triumphbogen, der auf Bildern mit Abstand am häufigsten vorkommt. Bestimmte Merkmale helfen, den Konstantinsbogen auch in Abgrenzung zu dem ebenfalls dreitorigen, in der Nähe gelegenen Severusbogen (Kat. 3; Abb. 3) zu identifizieren. Zu diesen Charakteristika gehören die doppelten Tondi über den seitlichen, niedrigeren Durchgängen, die hochrechteckigen, ebenfalls in Zweiergruppen nebeneinander angeordneten Reliefs in den seitlichen Feldern der Attika, die der Attikazone in Verlängerung der Säulennachsen vorgestellten vollplastischen Skulpturen und die Inschrift im mittleren Feld der Attika über dem Hauptdurchgang.

Eindeutig als Konstantinsbogen zu erkennen sind die Bögen auf Bonfiglis Fresko mit dem *Wunder des heiligen Ludwig* (B 3; Abb. 69) in der Cappella dei Priori in Perugia, auf Botticellis *Aufbruch gegen das Gesetz des Moses* (B 12; Abb. 74) und Peruginos *Schlüsselübergabe* (B 13; Abb. 75) in der Sixtinischen Kapelle. Auch für den wenige Jahre später gemalten Bogen im Hintergrund des *Disputes der heiligen Katharina* (B 26; Abb. 78) von Pinturicchio im Appartamento Borgia sowie für denjenigen im Hintergrund der Cassonetafel mit der *Versöhnung der Römer und Sabiner* (B 20; Abb. 109) von Bartolomeo di Giovanni läßt sich der Konstantinsbogen als Vorbild bestimmen.

Auf mehreren anderen Bildern, besonders bei solchen kleineren Formats oder bei Kompositionen, in denen die Triumphbögen weit in die Bildhintergründe verschoben sind, kommt eine stark vereinfachte Variante des Konstantinsbogens auffallend häufig vor. Sie ist vor allem dadurch gekennzeichnet, daß sich über den seitlichen Durchgängen jeweils nur ein Tondo befindet und die beiden hochrechteckigen Reliefs links und rechts in der Attika jeweils zu einem einzigen Feld zusammengefaßt sind. Diese Version ist in den Hintergründen der *Architektonischen Perspektive* (B 8; Abb. 136), der *Taufe Christi* (B 14; Abb. 138) von Perugino sowie auf den Tafeln mit der *Geschichte der Tuccia* (B 10; Abb. 142) und

---

<sup>382</sup> Vgl. die Kapitel: *Eingrenzung des Materials durch die Antiquare* (Teil I), S. 32 f., und: *Triumphbögen in freien Interpretationen, in Veduten und in Architekturzeichnungen* (Teil II), S. 67.

der *Geschichte der Griselda* (B 27; Abb. 143) zu finden. Auch zu Beginn des 16. Jahrhunderts ist diese Variante noch verbreitet, so in den Bildhintergründen von Sodomas *Wunderbarer Brotvermehrung* (B 34; Abb. 144), Aspertinis *Taufe des heiligen Augustinus* (B 40; Abb. 100) und beim *Heiligen Sebastian* (B 47; Abb. 140) eines anonymen Venezianers.<sup>383</sup>

Noch auf einigen anderen Bildern ist der Konstantinsbogen als Modell erkennbar. Der Bogen in Ghirlandaios *Bethlehemitischem Kindermord* (B 18; Abb. 84) erinnert trotz starker Vereinfachungen an dieses Vorbild, ebenso wie die Triumphbögen auf Botticellis Tafeln *Hochzeitsbankett des Nastagio degli Onesti* (B 15; Abb. 79) und *Geschichte der Lucrezia* (B 31; Abb. 80).<sup>384</sup>

Neben dem Typus des dreitorigen Triumphbogens nach Art des Konstantinsbogens lassen sich auf Bildern aber auch andere Triumphbögen identifizieren. Mehrfach kommt der Titusbogen in Rom (Kat. 2; Abb. 2) vor. Der große Bogen, der die Wunderheilung auf Mantegnas Fresko *Jakobus auf dem Weg zu seiner Hinrichtung* (B 2; Abb. 118) hinterfängt, ist vom Titusbogen abgeleitet, ebenso wie die Bogenarchitektur im Hintergrund von Pollaiuolos Tafel mit dem *Heiligen Sebastian* (B 7; Abb. 119). Der Titusbogen ist außerdem Ausgangspunkt für die Architektur auf Pintoricchios kleiner Tafel *Der heilige Bernardin heilt ein junges Mädchen* (B 6; Abb. 169).<sup>385</sup>

Auf Ghirlandaios Altartafel mit der *Anbetung der Hirten* (B 16; Abb. 81 & 82) in Santa Trinità befindet sich am linken Bildrand ein eintoriger Triumphbogen. Vorbild für diesen kann der Gallienusbogen in Rom (Kat. 7; Abb. 83) gewesen sein.<sup>386</sup> Der antike Bogen ist vor allem dadurch gekennzeichnet, daß der Durchgang von Pilastern statt von Säulen gerahmt wird, und daß die Inschrift über die gesamte Breite des Bogens auf den Faszien des Architravs verläuft. Normalerweise ist die Inschrift bei Triumphbögen auf einer Tafel über dem Hauptdurchgang angebracht. Beide Eigenarten des Gallienusbogens hat Ghirlandaio für seinen gemalten Bogen übernommen. Die Inschrift verläuft in der Attika über die ganze vordere Front des Bogens und knickt noch auf die Seite um, damit sie vollständig zu lesen ist.

---

<sup>383</sup> Vgl. das Kapitel: *Tendenzen im Cinquecento und die Verwendung von Musterzeichnungen* (Teil III), S. 117 f.

<sup>384</sup> Vgl. das Kapitel: *Botticellis Versionen des Konstantinsbogens* (Teil III), S. 112 ff.

<sup>385</sup> Vgl. zu Mantegna, Pollaiuolo und Perugino das Kapitel: *Abschluß der Attika – Rekonstruktion des ursprünglichen Zustands?* (Teil III), S. 124 ff. Vgl. zur Rezeption des Titusbogens außerdem das Kapitel: *Bildliche Umsetzung antiker Triumphzüge und die Bedeutung des Titusbogens* (Teil III), S. 158 f.

<sup>386</sup> Dacos schlägt den Titusbogen als Inspirationsquelle vor. Vgl. Dacos 1962, S. 427.

Deutlich seltener kommen auf Bildern Bögen vor, die von Triumphbögen außerhalb Roms abgeleitet sind. Mantegna variiert insgesamt viermal den Sergierbogen von Pola (Kat. 8; Abb. 111-114).<sup>387</sup>

Auf zwei weiteren Bildern taucht der Trajansbogen von Ancona (Kat. 9) auf. Im Hintergrund von Pinturicchios Fresko in der Biblioteca Piccolomini in Siena *Papst Pius II. bereitet sich auf einen Kreuzzug gegen die Türken vor* (B 32; Abb. 152) ist er von der Seite gezeigt, während er in frontaler Ansicht auf Carpaccios *Predigt des heiligen Stephanus* (B 44; Abb. 155) das Stadttor von Jerusalem bildet.<sup>388</sup>

Eine Sonderstellung, sowohl den späten Zeitpunkt der Wiedergabe großformatiger antiker Architekturen als auch ihre Auswahl betreffend, nimmt der *Zyklus der Sternzeichen* (B 48) von Falconetto im Palazzo d'Arco in Mantua ein. In den zwölf Bildfeldern sind mehrere antike Bögen und Stadttore wiederzuerkennen: der Augustusbogen in Fano (Abb. 94), die Porta Aurea in Ravenna, der Janusbogen (Abb. 96; Kat. 6)<sup>389</sup> in Rom und die Porta dei Leoni in Verona.

---

<sup>387</sup> Vgl. das Kapitel: *Mantegnas Varianten des Sergierbogens und des Titusbogens* (Teil III), S. 104 ff.

<sup>388</sup> Vgl. das Kapitel: *Tendenzen im Cinquecento und die Verwendung von Musterzeichnungen* (Teil III), S. 119 f.

<sup>389</sup> Der Janusbogen bildet auch den Hintergrund auf Gerolamo Mocettos Bild mit dem *Bethlehemitischen Kindermord* (B 50) in der Londoner National Gallery. Eine Abbildung ist zu finden bei: Baker/Henry 1995, S. 459.

### 3.1.3 Die herausragende Rolle von Triumphbögen gegenüber anderen antiken Bauten

Um etwas über den Stellenwert von Triumphbögen innerhalb der Rezeption antiker Architektur durch die Maler zu erfahren, ist es notwendig, sich einen Überblick über das quantitative und qualitative Auftreten von anderen Bauwerken der Antike auf Bildern zu verschaffen.

In der *Architektonischen Perspektive* (B 8; Abb. 72) sind antike Monumente gleichwertig nebeneinandergestellt, wie sie von humanistischen Schriftstellern, beispielsweise von Biondo in *Roma instaurata* (S 14) oder von Alberti in *De re aedificatoria* (S 17), ihrer Funktion nach klassifiziert worden sind: Theater, Paläste, Triumphbögen, Tempel, Ehrensäulen, Stadtmauern und Straßen.<sup>390</sup> Eine Auswahl dieser Bauten kommt noch auf anderen Bildern vor. Triumphbögen und ein Tempel bilden die architektonische Kulisse in Peruginos *Schlüsselübergabe* (B 13; Abb. 75), während die Verbindung von Triumphbogen und Triumphsäule im Zentrum von Botticellis Tafel *Geschichte der Lucrezia* (B 31; Abb. 80) steht.<sup>391</sup>

In Botticellis *Aufruhr gegen das Gesetz des Moses* (B 12; Abb. 74) sind dem Konstantinsbogen in Annäherung an die tatsächliche räumliche Situation die Ruinen des Septizoniums zur Seite gestellt. Das Septizonium lag an der südöstlichen Seite des Palatins gegenüber dem Circus Maximus und wurde im 16. Jahrhundert unter Sixtus V. abgetragen.<sup>392</sup> Wie auf dem Bild muß es damals in der Ferne rechts vom Konstantinsbogen zu sehen gewesen sein. Botticelli hat die Architektur lediglich etwas näher an den Bogen herangezogen als es der Wirklichkeit entsprach.<sup>393</sup> An der Stelle des Feueraltars auf dem Bild befand sich die Meta Sudans. Die hervorgehobene Bedeutung des Triumphbogens gegenüber den benachbarten Monumenten wird durch seine zentrale Position und durch seine Ausgestaltung deutlich.<sup>394</sup>

---

<sup>390</sup> Krautheimer 1994, S. 238. Vgl. das Kapitel: *Bestandsaufnahme und Eingrenzung des Materials durch die Antiquare* (Teil I), S. 32. Vgl. zur Zuordnung der Gebäude in der *Architektonischen Perspektive*: Calvesi 1997, S. 47 ff.

<sup>391</sup> Vgl. zu Peruginos *Schlüsselübergabe* das Kapitel: *Zur symbolischen Bedeutung des Konstantinsbogens* (Teil III), S. 167 f.; vgl. zu Botticellis *Geschichte der Lucrezia* das Kapitel: *Triumphbögen als Ehrenmonumente und Triumphbögen als Stadttore* (Teil III), S. 153 f.

<sup>392</sup> Pisani Sartorio, G.: *Septizonium, Septizodium, Septisolum*, in: Steinby 1999, Bd. IV, S. 269 ff.

<sup>393</sup> Eine Zeichnung in den Uffizien auf der links anstelle des Hauses auf Botticellis Bild das Kolosseum zu sehen ist, wurde lange als Vorzeichnung für das Fresko angesehen und als Beleg für Botticellis Ortskenntnis herangezogen. Vgl. Steinmann 1901, S. 497 f.; Magi 1956-57, S. 83; Daltrop 1988, S. 167 f. In der neueren Forschung wird aber davon ausgegangen, daß es sich um eine Nachzeichnung von Filippino Lippi handelt. Vgl. Katz Nelson 2004, S. 126.

<sup>394</sup> Vgl. das Kapitel: *Zur symbolischen Bedeutung des Konstantinsbogens* (Teil III), S. 166 f.



Mehrmals werden in Bildhintergründen ein dreitoriger, dem Konstantinsbogen ähnlicher Triumphbogen und ein an das Kolosseum erinnerndes Amphitheater einander gegenübergestellt.<sup>395</sup> So ist es in der von Pinturicchio ausgemalten Sala dei Santi, wo sich dem Fresko mit dem *Disput der heiligen Katharina* (B 26; Abb. 97) gegenüber ein weiteres mit dem gemarterten *Heiligen Sebastian* (Abb. 98) befindet. Im Hintergrund ist die Ruine des Kolosseums zu sehen, das jedoch im Vergleich zum Triumphbogen auf dem anderen Bild nur eine Nebenrolle spielt. Anders ist dies auf Signorellis Bild mit dem *Heiligen Sebastian* (B 30; Abb. 90). Links steht auf einem Felsen ein vom Konstantinsbogen abgeleiteter Triumphbogen und gegenüber eine dem Kolosseum ähnliche Ruine. Hinter dem Stamm, an den der Heilige gefesselt ist, ist eine weitere antikische Architektur zu sehen, die in ihrer Anlage dem Septizonium nahekommt. Nichts deutet hier darauf hin, daß der Triumphbogen anders oder höher eingestuft wird als die anderen Ruinen auf dem Bild. Sie stehen als antike Bauwerke gleichwertig nebeneinander. Von gleichem Stellenwert sind auch der Konstantinsbogen und das ruinöse Kolosseum in den Hintergründen von Sodomas Darstellung mit der *Wunderbaren Brotvermehrung* im Refektorium von Sant'Anna in Camprena bei Pienza (B 34; Abb. 99) und in Aspertinis *Taufe des heiligen Augustinus* in der Cappella di Sant'Agostino in San Frediano in Lucca (B 40; Abb. 100).<sup>396</sup> Die Veduten der Monumente sind hier weit in die Hintergründe verschoben.

Außerdem sind verschiedene wiedererkennbare antike Bauwerke in imaginären Kombinationen recht häufig in gemalten Stadtansichten zu finden. Als Beispiele seien hier die Städte in den Hintergründen von Mantegnas *Christus am Ölberg* (Abb. 101), Mantegnas *Begegnung des Markgrafen Ludovico mit dem Kardinal Francesco* (B 4; Abb. 102), Gozzolis *Abreise des Augustinus nach Mailand* (Abb. 103), der Tafel mit dem *Urteil des Paris* (Abb. 104) eines Botticelli-Nachahmers sowie von Ghirlandaios *Heimsuchung Mariä* (B 24; Abb. 105) und Ghirlandaios *Anbetung der Könige* (Abb. 106) genannt. Amphitheater

---

<sup>395</sup> Es wäre theoretisch denkbar, daß auch der Severusbogen und das Marcellustheater Vorbilder für diese Architekturtypen gewesen sind. Aber wie aus dem vorangegangenen Kapitel: *Vorbilder der gemalten Bögen – Konzentration auf den Konstantinsbogen* (Teil III), S. 97 ff. hervorgegangen ist, überwiegt auf Bildern deutlich die Darstellung des Konstantinsbogens. Auch entferntere Varianten des dreitorigen Bogens können mit großer Wahrscheinlichkeit auf ihn zurückgeführt werden und nicht auf den Severusbogen. Direkt neben dem Konstantinsbogen liegt das Kolosseum – die imposante Nachbarschaft beider Bauten spricht dafür, daß wohl das Kolosseum gemeint ist, wenn in Bildhintergründen zusammen mit einem dreitorigen Bogen ein antikes Amphitheater zu sehen ist. Allerdings ist nicht immer zu erkennen, ob ein Theater oder ein Amphitheater gemeint ist.

<sup>396</sup> Die Fresken in Sant'Anna in Camprena wurden in den Jahren 1503-04 gemalt. Vgl. Carli 1979, S. 20 & 32. Die Fresken in der Cappella di Sant'Agostino sind in den Jahren 1508-09 entstanden. Vgl. Tazartes 1982, S. 29 ff., bes. S. 42. Außerdem ist noch bei Aspertinis *Anbetung der Hirten* in den Uffizien dem Triumphbo-

nach Art des Kolosseums, das Pantheon, Triumphsäulen sowie Stadtmauern sind auf den meisten der Ansichten wiederzufinden. Außerdem tauchen bei Mantegna (Abb. 102), bei Gozzoli (Abb. 103) und Ghirlandaio (Abb. 106) noch die Cestiuspyramide, bei Mantegna (Abb. 102) und bei Gozzoli (Abb. 103) die Engelsburg und auf dem Bild mit dem *Urteil des Paris* (Abb. 104) die Basilika des Maxentius auf. Unter diesen Bauten sind gelegentlich auch Triumphbögen, wie bei Ghirlandaio (Abb. 105) oder bei Mantegna (Abb. 102), wo der Bogen allerdings als Stadttor fungiert. Ein Grund für das vergleichsweise seltene Vorkommen von freistehenden Triumphbögen in Stadtansichten könnte ihre zu geringe Größe neben anderen, höheren Türmen und Gebäuden sein.

Besonders aufschlußreich ist die exemplarische Auswahl der Bauwerke auf den beiden Cassonetafeln von Bartolomeo di Giovanni mit dem *Raub der Sabinerinnen* und der *Veröhnung der Römer und Sabiner* (B 20; Abb. 109). Mit Ausnahme der Engelsburg und der Basilika des Maxentius, dafür aber um einen Obelisk ergänzt, sind hier alle gerade genannten Monumente wie an einer Perlenschnur in den Hintergründen beider Tafeln aufgereiht. Hinzu kommt ein Turm in der Art der Torre dei Conti oder der Torre delle Milizie, der auch in mehreren Stadtansichten wiederzufinden ist. Beide Türme wurden für antik gehalten.<sup>397</sup> Offensichtlich hat der Maler als Hintergründe für seine römischen Szenen Bauwerke ausgewählt, die tatsächlich in Rom zu finden waren und die er als typische Stellvertreter der römischen Antike angesehen hat. Die Architekturen geben hier in freier Zusammenstellung vage die Zeit und den Ort der Handlung, das antike Rom, an.

Auf ähnliche Weise symbolisieren in der Stadtansicht im Hintergrund von Peruginos *Taufe Christi* (B 14; Abb. 107) der Konstantinsbogen, das Kolosseum und das Pantheon, die die Stadtmauer überragen, wahrzeichenartig die Stadt Rom.<sup>398</sup> In vergleichbarer Weise sind im Hintergrund von Bartolomeo di Giovanni's *Heiligem Sebastian* (B 21; Abb. 108) Kolosseum, Konstantinsbogen, Torre dei Conti und Pantheon nebeneinander aufgereiht. Noch stärker verdichtet sich die symbolische Bedeutung auf der Tafel mit der *Geschichte der*

---

genmotiv der Kirchenfassade die Ruine des Kolosseums im Hintergrund zur Seite gestellt. Vgl. Pinelli 1985, S. 291.

<sup>397</sup> Der Anonimo Magliabechiano erwähnt im *Tractatus* (S 10) einen "Palatium Traiani fuit in La Militia" (zitiert nach: Valentini/Zucchetti 1953, Bd. IV, S. 126. Die Torre delle Milizie überragt das Trajansforum und wurde mit diesem Baukomplex in Verbindung gebracht. Seine Namensgebung rührt her von der Bezeichnung "Militiae Tiberianae" in den *Mirabilia* (S 2). Beide Türme wurden bereits von Dondi im *Iter Romanum* (S 8) als heidnische Sehenswürdigkeiten bezeichnet: "Notabilia paganorum quae adhuc sunt Romae in parte et indicant quam magna fuerunt (...) turris comitis, Militiae, (...)" Zitiert nach: Valentini/Zucchetti 1953, Bd. IV, S. 73. Auch Biondo nennt in *Roma instaurata* (S 14) das Trajansforum und die beiden Türme in einem Zusammenhang: "Celebrior tamen pars fuit, quae a foro Traiani et turribus quas nunc Comitium et Militiae appellamus (...)". Zitiert nach: Valentini/Zucchetti 1953, Bd. IV, S. 281.

*Tuccia* (B 10; Abb. 110), wo eine Variante des Konstantinsbogens für die Stadt oder noch präziser für das Forum Romanum, den Schauplatz der Handlung, steht.

Auf Bildern aus der zweiten Hälfte des Quattrocento kommen Triumphbögen gerade als einzeln stehende Architekturen im Vergleich zu anderen antiken Bauten mit Abstand am häufigsten vor. Bei einigen Kompositionen wird ihre Bedeutung schon durch ihre formale Gestaltung gegenüber anderen Gebäuden hervorgehoben, etwa durch die frontale Ansicht und die zentrale Plazierung im Bild.<sup>399</sup> Im Unterschied dazu wurden Triumphbögen in der schriftlichen Rezeption nicht anders als andere Architekturen auch behandelt. Bei den Zeichnungen spielten noch das Pantheon, das Kolosseum und das Marcellustheater eine durchgängig wichtige Rolle.<sup>400</sup> Diese Bauten kommen auch auf Bildern vor, jedoch werden sie meistens in die Hintergründe verdrängt und haben keine tragende Bedeutung.

---

<sup>398</sup> Garibaldi 2004, S. 70 f.

<sup>399</sup> Als wichtige Ausnahmen seien genannt: der Rundtempel auf einer weiteren der drei Tafeln aus Urbino, die sich dort in der Galleria Nazionale delle Marche befindet, sowie die achteckigen Kirchenbauten in Peruginos *Schlüsselübergabe* (B 13; Abb. 75), Peruginos *Sposalizio* im Musée des Beaux-Arts in Caen und Raffaels *Sposalizio* in der Mailänder Pinacoteca di Brera.

<sup>400</sup> Vgl. zu den Schriften das Kapitel: *Eingrenzung des Materials durch die Antiquare* (Teil I), S. 32 f., und zu den Zeichnungen: *Triumphbögen in freien Interpretationen, in Veduten und in Architekturzeichnungen* (Teil I), S. 66.

## 3.2 Studium der Form und der Ikonographie

### 3.2.1 Architektonische Gliederung

#### 3.2.1.1 *Mantegnas Varianten des Sergierbogens und des Titusbogens*

Ein Vergleich der Bogenarchitekturen Mantegnas in den Hintergründen von *Jakobus vor Herodes Agrippa* (B 1; Abb. 111) in der Cappella Ovetari, der *Begegnung des Markgrafen Ludovico mit dem Kardinal Francesco* (B 4; Abb. 112) in der Camera degli Sposi, der Tafel mit dem *Heiligen Sebastian* (B 11; Abb. 113) im Louvre und dem letzten Bild aus dem Zyklus *Triumph des Cäsar* (B 17; Abb. 114) in Hampton Court legt die Vermutung nahe, daß der Maler den Sergierbogen von Pola (Kat. 8; Abb. 116) als Ausgangspunkt für seine Triumphbogenentwürfe verwendet und jeweils variiert hat.<sup>401</sup> Alle Architekturen sind dadurch gekennzeichnet, daß sie nur ein Tor haben, das auf jeder Seite von zwei Säulen flankiert wird. Diese stehen entweder als Paar nebeneinander (wie in der *Begegnungsszene* und bei *Cäsar auf dem Triumphwagen*), oder sie sind etwas weiter auseinandergezogen, so daß Raum für das Einfügen von Dekorationen entsteht (wie bei *Jakobus vor Herodes* und beim *Heiligen Sebastian*). Je nachdem, ob die Säulen paarweise oder getrennt stehen, ist die ganze Architravzone zweimal oder viermal verkröpft. Das Gebälk ist jeweils in drei Zonen aufgeteilt. Auf den Kapitellen ruht der in Faszien unterteilte Architrav, dann folgen ein Friesstreifen und ein Kranzgesims.

Einige Details des Bogens auf dem Fresko *Jakobus vor Herodes Agrippa* (B 1; Abb. 111) sind am Sergierbogen nicht zu finden, dafür aber auf Bellinis Zeichnung folio 35 im Pariser Zeichnungsbuch, *Christus vor dem Hohen Rat* (Z 1; Abb. 115). Bei beiden Triumphbögen fehlt die Attika, während das Gebälk als kompositorischer Ausgleich überdimensioniert ist. Das Gesims am Ansatz der Halbtonne ist bei Mantegna wie bei Bellini hinter den

---

<sup>401</sup> Es gibt zahlreiche anderslautende Vorschläge für mögliche Vorbilder. Zu *Jakobus vor Herodes*: Blum und Tamassia meinen, das Vorbild im Gavierbogen in Verona zu finden. Vgl. Blum 1935, S. 8; Tamassia 1955-56, S. 220. Knabenshue schlägt als Quelle die Rückseite einer Münze vor. Vgl. Knabenshue 1959, S. 68. Lightbown beschreibt den Bogen als eklektische Zusammenstellung aus verschiedenen Quellen, einschließlich des Gavierbogens. Vgl. Lightbown 1986, S. 41 & 397. Zur *Begegnungsszene*: Tamassia meint, es handle sich um den Titusbogen in der Aurelianischen Stadtmauer. Vgl. Tamassia 1955-56, S. 240. Laut Clark sind die Bögen von Rimini und Verona die wichtigsten Inspirationsquellen gewesen. Vgl. Clark 1983, 112 f. Zum *Heiligen Sebastian*: Tamassia meint, der Bogen sei vom Konstantinsbogen abgeleitet und nicht vom Gavierbogen, wie Blum vermutet. Vgl. Blum 1935, S. 9; Tamassia 1955-56, S. 235 f. Für den Triumphbogen in *Cäsar auf seinem Triumphwagen* wird hingegen einhellig der Sergierbogen in Pola als Vorbild vorgeschlagen

Säulen durchgeführt. Bei antiken Bögen kommt dies nicht vor. Dort wird das Gesims als Kapitell des Pfeilers verstanden und fungiert als Auflage für das Gewölbe im Durchgang und die Archivolten an den Fronten.<sup>402</sup> Bellini und Mantegna interpretieren dieses Gesims als ein Element, das den gesamten Mauerverband horizontal gliedert. Beide Darstellungen verbindet außerdem im Unterschied zum originalen Bogen von Pola der starke Zahnschnitt der Gesimse. Darüberhinaus sind die Bogenscheitel in Bellinis Zeichnung und in Mantegnas Fresko mit einem Putto geziert, der beim Sergierbogen fehlt.<sup>403</sup>

Ein wesentlicher Unterschied im Aufbau der beiden Architekturen besteht darin, daß in *Jakobus vor Herodes Agrippa* die Säulen auseinandergezogen sind und dadurch das Gebälk über jeder Säule einzeln verkröpft ist. Bei Mantegna kommt die Ausführung der Kapitelle, Basen und anderer architektonischer Details antiken Formen sehr viel näher als die ornamentalen Zierbänder auf Bellinis Zeichnung. Hier kann ein Abstecher zum folgenden Fresko *Jakobus auf dem Weg zu seiner Hinrichtung* (B 2; Abb. 118) weiterführen. Für den Bogenbau in diesem Bild kommt ein anderer Prototyp als Inspirationsquelle in Frage, nämlich eine Ansicht des Titusbogens in der Art von Francesco di Giorgios folio 94 verso im *Codex Saluzziano* (Z 8a) und des Blattes eines anonymen Kopisten des 16. Jahrhunderts aus englischem Privatbesitz (Z 10; Abb. 117). Beide gehen auf ein verlorenes Modell aus der Mitte des Quattrocento zurück, wie die Verwendung desselben Typus auf Mantegnas Fresko nahelegen könnte.<sup>404</sup> Das Fresko und die Zeichnungen verbinden vor allem die starke Tiefenwirkung des Durchgangs, die nach hinten gestaffelten Pfeiler und die fehlende Attika. Die Ausführung der architektonischen Details beim Bogen in *Jakobus vor Herodes Agrippa* (B 1; Abb. 111) stehen einer Zeichnung wie dem englischen Blatt weitaus näher als der Architektur auf Bellinis Blatt *Christus vor dem Hohen Rat* (Z 1; Abb. 115). Dies wird vor allem deutlich in der klaren Disposition des in drei Faszien gegliederten Architravs und der Archivolte sowie im Profil des Kranzgesimses und den doppelten Trichterformen, die durch die Verkröpfung von Architrav und Gesims entstehen.

Das Grundmodell für den Bogen in *Jakobus vor Herodes Agrippa* wäre demnach der Sergierbogen von Pola nach einer Zeichnung, wie sie auch Bellini als Vorlage gedient hat, während für einige architektonische Einzelheiten eine Zeichnung nach dem Titusbogen verwendet worden sein mag. Umgekehrt kann bei *Jakobus auf dem Weg zu seiner Hinrich-*

---

Vgl. Tamassia 1955-56, S. 248; Degenhart/Schmitt 1972, S. 150; Martindale 1979, S. 157; Hope, Charles: *Andrea Mantegna, Julius Caesar on his Chariot*, in: Martineau 1992, S. 371.

<sup>402</sup> Vgl. das Kapitel: *Triumphbögen aus Sicht der heutigen archäologischen Forschung* (Einleitung), S. 16.

<sup>403</sup> Vgl. das Kapitel: *Skulptur- und Reliefschmuck* (Teil II), S. 82.

ung die verlorene Zeichnung des Titusbogens als Ausgangspunkt der Bogenarchitektur angesehen werden.<sup>405</sup> Der Figurenfries wiederum ist hier in vergleichbarer Weise um die Verkröpfung herumgeführt wie auf Bellinis Zeichnung *Christus vor dem Hohen Rat* (Z 1; Abb. 115). In unterschiedlichen Graden werden in Mantegnas Bögen im Jakobuszyklus die Architekturen vom Blatt Bellinis und von der verlorenen Zeichnung des Titusbogens miteinander verschmolzen. Es ist durchaus denkbar, daß eine weitere Kopie oder sogar die verlorene Zeichnung selbst zur Mustersammlung in Bellinis Werkstatt gehörte.<sup>406</sup>

In Mantegnas Bogenarchitekturen im Jakobuszyklus sind zudem Inschriften eingefügt, die auf Vorlagen zurückgehen, die auch von Bellini verwendet wurden. In *Jakobus vor Herodes Agrippa* (B 1; Abb. 120) sind im linken, sichtbaren Interkolumnium im Bereich des Säulenschaftes und des Postamentes zwei Inschriften eingefügt. Beide sind zur Hälfte überdeckt von den Soldaten, die vor dem Thron des Herodes stehen. Zu lesen bleibt folgendes:

T.PVLLIO  
T. L. LINO  
IIIIII VI...  
AVG...  
ALBI...  
.S. ET... (CIL V, 2528)

Die Inschrift auf dem Sockel lautet:

AVG. P...  
ROM... IO...  
VMAN... P...

Die erste Inschrift unterhalb der beiden Porträtmedaillons ist außerdem von Jacopo Bellini auf folio 44 (Abb. 121) des Pariser Skizzenbuches und von Felice Feliciano in Marcanovas

---

<sup>404</sup> Vgl. das Kapitel: *Triumphbögen und ihre Rekonstruktion* (Teil II), S. 72 f.

<sup>405</sup> Bereits Tamassia ist der Meinung, daß für die Architektur in *Jakobus auf dem Weg zu seiner Hinrichtung* die Kenntnis einer Zeichnung des Titusbogens oder eher des Trajansbogens von Benevent zugrundegelegen hat. Vgl. Tamassia 1955-56, S. 217. Sie macht aber keine Angaben zu einer möglichen Vorbildzeichnung. Ähnliches gilt für Garibaldi, die ebenfalls den Titusbogen als Inspirationsquelle annimmt, aber keine Begründung dafür liefert. Vgl. Garibaldi 2004, S. 57.

<sup>406</sup> Vgl. zu Bellinis Sammlungen von Musterblättern: Degenhart/Schmitt 1972, S. 140 ff.

*Collectio antiquitatum* auf folio 156 verso (Abb. 122) kopiert worden.<sup>407</sup> Die Quelle der Inschrift auf dem Sockel wurde noch nicht identifiziert.

Auf der Bogenarchitektur in *Jakobus auf dem Weg zu seiner Hinrichtung* (B 2; Abb. 123) ist auf einem Medaillon eine vom Gavierbogen in Verona stammende Inschrift zu lesen:

L. VITRVVIVS  
CERDO ARC  
HITETVS

Die Inschrift wurde ebenfalls auf folio 116 in der *Collectio antiquitatum* zitiert (Abb. 124 & 125).

Schreibfehler in den Inschriften auf beiden Bildern weisen darauf hin, daß ihre exakte Wiedergabe nicht das Entscheidende war.<sup>408</sup> Wichtiger war es Mantegna, den optischen Eindruck, die Illusion eines antiken Schriftzuges hervorzurufen, um die römische Szenerie möglichst glaubhaft zu machen. Dazu trug auch bei, daß es sich um die originalen Wortlaute antiker Inschriften handelte, auch wenn diese in keinem der Bilder mit dem Reliefschmuck der Bögen oder mit der dargestellten Handlung in einen Zusammenhang zu bringen sind.<sup>409</sup> Zudem war es für ihre Wirkung nicht von Bedeutung, daß die Inschriften an Stellen angebracht sind, an denen sie bei antiken Triumphbögen nicht vorkommen. Mit der Inschrift L. VITRVVIVS spielt Mantegna auf den berühmten Architekten Vitruvius Pollio an, auch wenn in Wirklichkeit der zwar namensverwandte, aber sonst unbekannte Erbauer des Gavierbogens in Verona gemeint ist. Aus Serlios Architekturtraktat (S 27), das allerdings fast ein ganzes Jahrhundert später gedruckt wurde, geht hervor, daß die Inschrift tatsächlich mit dem bewunderten römischen Baumeister in Zusammenhang gebracht wurde.<sup>410</sup> Durch diese suggestive Verbindung unterstreicht Mantegna zusätzlich den all'antica-Charakter seiner gemalten Architektur.

---

<sup>407</sup> Tamassia 1955-56, S. 222; Degenhart/Schmitt 1972, S. 146; Degenhart/Schmitt 1990 a, S. 202 f. Vgl. das Kapitel: *Zur Wiedergabe antiker Inschriften* (Teil II), S. 78 f.

<sup>408</sup> Auf Bellinis folio 44 des Pariser Skizzenbuches (Abb. 121) und in Marcanovas *Collectio antiquitatum*, folio 156 verso (Abb. 122) sind in der T. Pullio-Inschrift hinter LINO sechs senkrechte Striche, bei Mantegna (Abb. 120) sind es sieben. Vgl. Degenhart/Schmitt 1990 a, S. 202-03; Gallerani 1999, S. 187. Zur Inschrift des Gavierbogens vgl. Degenhart/Schmitt 1990 a, S. 203; Gallerani 1999, S. 195.

<sup>409</sup> Vgl. das Kapitel: *Ikonographische und kompositorische Verknüpfungen der Reliefs mit den Bilderzählungen* (Teil III), S. 133 ff.

<sup>410</sup> Vgl. Serlio, *Tutte l'opere d'Architettura et Prospetiva*, Libro terzo, fol. 112 r: "(...) Quest'arco trionfale, per quanto si troua scritta nella parte interiore dell'arco, alcuni vogliono dire che Vitruuio lo facesse fare (...)". Vgl. auch: Weiss 1989, S. 136. Bereits Blum hat hier für Mantegnas Bild eine Anspielung auf Vitruv vermutet. Vgl. Blum 1935, S. 13; Danesi Squarzina 1988, S. 29; Steinberg 1994, S. 334.

Besonders deutlich ist das Vorbild des Sergierbogens noch beim Stadttor im Hintergrund der *Begegnungsszene* in der Camera degli Sposi (B 4; Abb. 112) und beim Triumphbogen auf dem Bild *Cäsar auf dem Triumphwagen* (B 17; Abb. 114) zu erkennen. Dafür, daß Mantegna inzwischen genauere Zeichnungen des Bogens zur Verfügung standen, sprechen folgende Details: Beim Bogen in der Camera degli Sposi ist das Gesims nicht mehr hinter den Säulen weitergeführt wie auf Bellinis Zeichnung (Z 1; Abb. 115) und auf Mantegnas früherer Version in der Cappella Ovetari (B 1; Abb. 111), und im *Cäsar*-Bild erhebt sich auf dem Gebälk ein Podest mit drei Sockeln, der dem oberen Abschluß des Originals nahekommt.

Mantegnas Vorgehensweise hinsichtlich der Zusammensetzung antikischer Architekturen hat sich vom Frühwerk aus der Mitte des Quattrocento, dem Jakobuszyklus in der Ovetariakapelle, bis zum Jahrzehnte später entstandenen Cäsarzyklus nicht wesentlich verändert.<sup>411</sup> Bezeichnend dafür ist nicht zuletzt, daß Mantegna für den Entwurf des Triumphbogens in *Cäsar auf dem Triumphwagen* (B 17; Abb. 114) nochmals auf den von ihm schon mehrfach variierten Sergierbogen sowie auf Bellinis folio 44 zurückgreift.<sup>412</sup> Dies spricht auch dafür, daß das Bild vor Mantegnas Aufenthalt in Rom in den Jahren 1488-90 gemalt wurde. Neue Impulse – etwa durch das Studium der römischen Bögen vor Ort – lassen sich nicht erkennen.<sup>413</sup>

Auch das Triumphbogen-Stadttor im Hintergrund des *Heiligen Sebastian* im Louvre (B 11; Abb. 113) ist in seinen Grundzügen vom Sergierbogen abgeleitet. Ähnlichkeiten im Aufbau bestehen vor allem zum Triumphbogen in *Jakobus vor Herodes Agrippa* (B 1; Abb. 111). Besonders auffallend sind jedoch die Figuren vor der Attika, die an die Dakerfiguren am Konstantinsbogen erinnern sowie die beiden Tondi, die in die Interkolumnien eingefügt sind. Beides ist wiederzufinden auf einer Zeichnung aus dem Sangallo-Umkreis, GDSU 1676 A (Z 19; Abb. 141), die zwar aus dem 16. Jahrhundert stammt, aber auf einen Prototyp aus der zweiten Hälfte des Quattrocento zurückgehen muß.<sup>414</sup> Daß Mantegnas Bogen statt dreier nur einen Durchgang hat, verdeutlicht seine Arbeitsmethode, verschiedene Musterzeichnungen frei miteinander zu verbinden. Erstaunlich ist dabei, wie überzeugend es Mantegna gelingt, in sich stimmige Szenerien all'antica zu entwerfen. Neben der Verwendung unterschiedlichster Vorbilder kann eine solche Überzeugungskraft nur auf eine

<sup>411</sup> Martindale 1979, S. 67 f.; Romano 1987, S. 306.

<sup>412</sup> Vgl. das Kapitel: *Skulpturen auf der Attika* (Teil III), S. 129.

<sup>413</sup> Hope 1985, S. 302. Vgl. zu Mantegnas Romaufenthalt außerdem: Martindale 1979, S. 85 ff.; Lightbown 1986, S. 15 ff.; Farinella 1992, S. 6 ff.

<sup>414</sup> Vgl. das Kapitel: *Tendenzen im Cinquecento und die Verwendung von Musterzeichnungen* (Teil III), S. 117 f.



sehr genaue Wahrnehmung der ihn umgebenden antiken Monumente und Ruinen zurückgehen.<sup>415</sup>

### 3.2.1.2 Bonfiglis Konstantinsbogen

Eine andere Vorgehensweise läßt sich für die Variante des Konstantinsbogens (Kat. 1) ableiten, die Benedetto Bonfigli in sein Fresko mit dem *Wunder des heiligen Ludwig von Toulouse* (B 3; Abb. 69) eingefügt hat. Das direkte Studium des Vorbilds ist hier deutlich erkennbar. Bonfigli war ab 1450 im Vatikanischen Palast für Nikolaus V. tätig. Von seinen dort ausgeführten Arbeiten, die laut Vasari sehr zahlreich waren, ist nichts mehr erhalten.<sup>416</sup> Nach seiner Rückkehr nach Perugia folgte ab 1453 die Ausmalung der Cappella dei Priori, die mit langen Unterbrechungen bis zu seinem Tod im Jahre 1496 dauerte.<sup>417</sup>

Der erste Eindruck von Bonfiglis Version des Konstantinsbogens ist der eines exakten Abbildes. Die Gesimse sind genau nachgebildet, insbesondere die Zierformen des Kranzgesimses unterhalb der Attika mit Konsolen, Eierstab und Zahnschnitt. Der Architrav und die Archivolten sind wie beim Vorbild durch je drei Faszien gegliedert. Noch weitere Einzelheiten zeugen von einem genauen Detailstudium des Monumentes. So hat Bonfigli die stehenden Putti unterhalb der Viktorien in den Zwickeln des Hauptbogens wiedergegeben, die auf keinem anderen der später gemalten Konstantinsbögen vorkommen.<sup>418</sup> Er berücksichtigt zudem die Reste des dunkelroten Porphyrs, der den Hintergrund für die Tondi bildete (Abb. 70).<sup>419</sup> Auch ist ihm nicht entgangen, daß die Tondi, die als Spolien in den Bogen-corpus eingesetzt wurden, unten etwas abgeflacht sind.

Trotz der detaillierten Wiedergabe des Bauwerks fallen bei genauerem Hinsehen einige Abweichungen auf. So stammen die Reliefs des gemalten Bogens sowohl von der Süd- als auch von der Nordseite des Monumentes und sind dementsprechend nicht an den richtigen Stellen in die Architektur eingefügt.<sup>420</sup> Die beiden Tondi stoßen zusammen, während am wirklichen Bogen zwischen ihnen und an den Seiten Freiräume sind. Die korinthischen Kapitelle sind gegenüber dem Original durch Kompositkapitelle ersetzt.

---

<sup>415</sup> Vgl. das Kapitel: *Triumphbögen als Ehrenmonumente und Triumphbögen als Stadttore* (Teil III), S. 155 ff.

<sup>416</sup> Vasari, Ed. Bellosi/Rossi (1986), Bd. I, S. 512.

<sup>417</sup> Pepe, Benedetto Bonfigli, in: *Dizionario biografico degli Italiani*, 1970, Bd. XII, S. 13.

<sup>418</sup> Allerdings auf Giuliano da Sangallo's Ansicht des Bogens auf folio 19 verso im *Codex Barberini* (Z 11; Abb. 32).

<sup>419</sup> Vgl. das Kapitel: *Nachahmung wertvoller Steine und Metalle* (Teil III), S. 144 f.

<sup>420</sup> Sensi 1996, S. 90.

Vor allem aber stimmen die Proportionen des gesamten Monumentes nicht ganz mit dem originalen Bogen überein. Die Abweichungen liegen insbesondere darin, daß der Mittelteil des Bogens im Verhältnis zu den seitlichen Partien zu schmal geraten ist. Dadurch erscheint der Hauptdurchgang besonders eng und hoch. Dieser Eindruck wird zusätzlich durch die gelängten Säulen und Postamente sowie durch die zu sehr in die Höhe gezogene Attika betont. Das auf dem Bild stark ausladende Kranzgesims wirkt auch deshalb überdimensioniert, weil Bonfigli einige horizontal verlaufende Streifen verschmälert hat, die beim antiken Bogen nicht mit Schmuck versehen waren.<sup>421</sup> Der sowieso überbordende Dekor des Konstantinsbogens wird durch die Reduzierung schmuckloser Flächen auf Bonfiglis Bild noch stärker konzentriert und wirkt überladen.

Aus diesen Beobachtungen lassen sich Rückschlüsse auf die Arbeitsmethode des Malers ziehen. Mit Sicherheit hat Bonfigli den Konstantinsbogen vor Ort studiert und von den architektonischen und skulpturalen Details genaue Zeichnungen angefertigt. Sein Interesse galt dabei vor allem den Einzelheiten und weniger dem Gesamtzusammenhang, denn offenbar hat er nicht oder nur ungenau vermerkt, an welche Stellen die jeweiligen Szenen und Inschriften gehören. Bei der Ausführung des Bildes in Perugia hat er die einzelnen Dekorationsteile des Bogens aus der Erinnerung in den Rahmen der Architektur eingefügt, ohne den baulichen Kontext gänzlich durchdrungen zu haben.<sup>422</sup>

Bemerkenswert ist noch die Tatsache, daß Bonfigli an den Archivolten der Durchgänge die Fugen der Keilsteine wiedergibt. Auf diese Weise kann der Betrachter die Konstruktion des Bogenrunds nachvollziehen. Hier richtet sich die Aufmerksamkeit des Malers auf einen Punkt, der über das reine Detailstudium der Formen hinausgeht. Eine solche Art der Wahrnehmung läßt an Albertis Betrachtungsweisen denken, der sich im dritten Buch in *De re aedificatoria* (S 17) ausführlich mit der technischen Seite antiker Architektur auseinandersetzt. Die Jahre, die Bonfigli an der römischen Kurie verbrachte, waren außerdem geprägt vom Wirken Bracciolinis und Biondos, deren Schriften *De varietate fortunae* (S 12) und *Roma instaurata* (S 14) kurz zuvor verfaßt worden waren.<sup>423</sup> Ihre Faszination und Begeisterung für die antiken Bauwerke läßt sich in Bonfiglis Konstantinsbogen wiederfinden. Für die neuesten Erkenntnisse und Methoden, der Vermessung von Gebäuden und ihrer

---

<sup>421</sup> Dies sind die glatten Streifen über den Tondi, auf denen die Inschriften *Votis X* und *Votis XX* angebracht sind; der freigelassene Streifen, der über die ganze Breite des Bogens zwischen dem in drei Faszien unterteilten Streifen und dem Kranzgesims verläuft; die Sockelzone der Attika, denen die Postamente für die freistehenden Skulpturen der gefangenen Daker vorgelagert sind.

<sup>422</sup> Magi 1956-57, S. 84; Torelli 1998, S. 142.

<sup>423</sup> Bonfigli war von 1450-53 an der römischen Kurie tätig, Biondos *Roma instaurata* wurde 1446, Bracciolinis *De varietate fortunae* 1448 und Albertis *De re aedificatoria* 1451/52 abgeschlossen.

Rekonstruktion hat sich der Maler allerdings nicht interessiert.<sup>424</sup> Bonfiglis Arbeitsmethode beschränkt sich auf das genaue Beobachten von Einzelheiten, jedoch ohne eine anschließende kritische Auseinandersetzung, wie sie zeitgleich von Alberti und im folgenden von Botticelli vorgenommen wird.

### 3.2.1.3 *Botticellis Versionen des Konstantinsbogens*

Botticelli hat die Proportionen des Konstantinsbogens auf seinem Fresko *Aufruhr gegen das Gesetz des Moses* (B 12; Abb. 189) in der Sixtinischen Kapelle genauer beachtet als Bonfigli. Die Verhältnisse der Teile zueinander stimmen mit dem Original (Abb. 190) überein. Im Unterschied zu Bonfigli berücksichtigt Botticelli, daß der Dekor des im Bild im Maßstab stark verkleinerten Bogens an vielen Stellen vereinfacht werden muß, um nicht vor lauter Details an architektonischer Klarheit einzubüßen. So ersetzt Botticelli beispielsweise das bei Bonfigli überdimensionierte und in allen Einzelheiten wiedergegebene große Kranzgesims durch eines mit schlichten Reliefstreifen. Die schattenwerfenden waagerechten Profile betonen das Gebälk als lastendes Element. Horizontal und vertikal verlaufende Architekturteile sind durch eine klare Strichführung hervorgehoben. Vor allem die waagerechten Elemente werden stärker akzentuiert als beim originalen Bogen, indem Botticelli ihren Aufbau einander angleicht und damit eine Straffung der architektonischen Gliederung erreicht. So entsprechen die Profile des oberhalb der Inschrift verlaufenden Gesimses und der Kämpfergesimse, auf denen die Bogenansätze ruhen, dem von Botticelli neu gestalteten Profil des großen Kranzgesimses. Der Architrav unterhalb des Palmettenfrieses, der wie beim Original in drei Faszien unterteilt ist, findet wiederum ein Echo in den ähnlich gestalteten Bändern unter den beiden Figurenfriesen über den seitlichen Durchgängen. All dies bewirkt eine optische Vereinheitlichung der horizontalen Architekturelemente. Als vertikaler Gegenpol sind die vier Säulenachsen mithilfe von Schattenwürfen hervorgehoben. Beim antiken Bogen laufen die Reliefstreifen, die sich unterhalb der Tondi befinden, links und rechts der beiden äußeren Säulen weiter bis zum Ende der Wand. Sie gehen in die Reliefstreifen auf den Seiten des Bogens über und umschließen die beiden Pfeiler wie eine Klammer. Bei Botticelli sind die Reliefstreifen jenseits der Säulen

---

<sup>424</sup> Vgl. die Kapitel: *Abschluß der Attika – Rekonstruktion des ursprünglichen Zustands?* (Teil III), S. 121, und: *Der Reliefschmuck des Konstantinsbogens: Botticellis Stilkritik* (Teil III), S. 132.

nicht weitergeführt. Die Wirkung ist ein klarerer Abschluß der Schaufront zu den Seiten hin.

Beruhet Bonfiglis Version des Konstantinsbogens auf einem genauen Detailstudium, so geht Botticelli einen Schritt weiter und ist nicht nur bestrebt, den Aufbau des Konstantinsbogens zu erfassen, sondern diesen zu klären, zu strukturieren und nach seinem Verständnis zu verbessern.

Botticellis Korrekturen lassen an den Rat Albertis denken, sich mit der antiken Architektur gründlich auseinanderzusetzen, um sie anschließend zu übertreffen.<sup>425</sup> Der Maler behält die korinthische Säulenordnung des Konstantinsbogens bei, ersetzt aber das korinthische durch ein schlichteres ionisches Gebälk. Diese Variante hatte Alberti in seinen Ausführungen zur Errichtung eines Triumphbogens im achten Buch, sechstes Kapitel in *De re aedificatoria* (S 17; Text A.) im Anhang, Zeile 38-40) vorgeschlagen.<sup>426</sup> Auch die Kämpfer im Bogen- durchgang sind gemäß Albertis Angaben verändert, wenn auch die kleinteiligen Zierformen, Rundstab und Bändchen, weggelassen wurden (Zeile 27-31).

Eine solche Durchdringung der Bauprinzipien wie auf Botticellis Mosesbild kann nur durch ein gründliches Studium des Bauwerks vor Ort in Kombination mit einer kritischen Betrachtungsweise antiker Architektur auf der Suche nach den Regeln ihres Aufbaus erreicht worden sein. Die Proportionen stimmen zudem so genau mit dem Vorbild überein, daß an den Rückgriff auf Meßergebnisse gedacht werden kann. Auch wenn keine Berichte zu Grabungen an den Fundamenten des Konstantinsbogens zu dieser Zeit überliefert sind, zeigen Albertis Schriften *Descriptio urbis Romae* und *Ludi rerum matematicarum*, daß die technischen Mittel zur Vermessung von Gebäuden längst zur Verfügung standen.<sup>427</sup> Ob Botticelli selbst Proportionsstudien durchgeführt hat, ist nicht bekannt, aber angesichts der Übereinstimmung mit dem Original sehr wahrscheinlich.

Auch auf zwei späteren Bildern Botticellis, auf den Tafeln *Hochzeitsbankett des Nastagio degli Onesti* (B 15) und *Geschichte der Lucrezia* (B 31), stehen im Zentrum der Komposition dreitorige Triumphbögen. Der Bogen, auf den die offene Loggia im *Hochzeitsbankett des Nastagio* (Abb. 127) hinführt, irritiert zunächst durch die bis zum Architrav hochgezogenen seitlichen Durchgänge und den sehr schmalen, von den Pfeilern der Loggia verdeckten Mittelteil. Beide Veränderungen resultieren aus dem räumlichen Bezug zur Loggia. Hätten die Seitendurchgänge ihre ursprünglichen Proportionen behalten, würden sie neben

---

<sup>425</sup> Vgl. Anmerkung 184.

<sup>426</sup> Vgl. das Kapitel: *Architektonische Gliederung* (Teil I), S. 42.

der vollständig verdeckten Hauptöffnung, die nun als Bezugsgröße fehlt, viel zu klein wirken. So stehen sie in einem ausgewogenen Verhältnis zu den beiden Bögen, die die Loggia nach hinten abschließen und den ganzen Triumphbogen genau umrahmen. Die veränderten Proportionen gehen in diesem Fall auf das kompositorische Zusammenspiel von Bogen und Loggia zurück. Vor allem die Gestaltung des Gebälks und der Attika zeigen, daß ihr Ursprung in Botticellis Auseinandersetzung mit dem Konstantinsbogen in der Sixtinischen Kapelle liegt (Abb. 126). Die Gesimse sind wie dort profiliert und aufeinander bezogen.<sup>428</sup> Noch weiter vom antiken Konstantinsbogen entfernt ist der Bogen auf der Tafel mit Botticellis *Geschichte der Lucrezia* (Abb. 128). Wieder ist es vor allem das Gebälk, das einen Bezug zu Botticellis Bogen im Mosesbild herstellt. Bereits im *Hochzeitsbankett des Nastagio* waren die Säulen mitsamt ihrer Verlängerung über die Attika stark nach vorne gezogen worden. Wie beim originalen Bogen waren hier die Säulen nach hinten in Form von Pilastern verdoppelt, während diese beim Bogen im Hintergrund der *Geschichte der Lucrezia* durch Dreiviertel- oder gar durch freistehende Säulen ersetzt sind. Die vordere Säulenreihe tritt so weit hervor, daß sich ein großer Abstand zu den Pfeilern auftut. In der Attika werden die daraus entstehenden Mauern durchbrochen. Botticellis Bau erhält durch das Vorziehen der Säulenachsen eine Tiefenwirkung, die dem antiken Triumphbogen mit seiner zweidimensionalen Schaufront widerspricht. Die vertikalen Achsen des Bogens werden auf diese Weise besonders betont, so daß die harmonische Ausgeglichenheit, auf die es beim Konstantinsbogen in der Sixtinischen Kapelle ankam, aus dem Gleichgewicht gerät. Dadurch, daß die künstlich erzeugten Abstände keine Funktion haben, erhält die Architektur irrationale Züge. Unruhe erzeugen zudem die Schatten, die die vorgelagerten Architekturteile produzieren und auf die Reliefs werfen. Auf die klassische Säulenordnung wird kein Wert mehr gelegt. Die Schäfte der Säulen sind nicht kanneliert.

Anhand der Rezeption des Konstantinsbogens in den Bildern *Aufbruch gegen das Gesetz des Moses* (Abb. 126), *Hochzeitsbankett des Nastagio degli Onesti* (Abb. 127) und *Geschichte der Lucrezia* (Abb. 128) läßt sich nachvollziehen, auf welche Weise Botticelli sein architektonisches Vorbild modifiziert. Zugrunde liegt eine kritisch-wissenschaftliche Betrachtung, der das genaue Studium des Monuments vor Ort vorausgeht. Unter Verwendung der erworbenen Erkenntnisse wird mit dem Modell anschließend freier verfahren, bis hin zur eigenen Neuschöpfung all'antica.

---

<sup>427</sup> Vgl. das Kapitel: *Architektonische Gliederung* (Teil I), S. 43.

Auch die Varianten des Konstantinsbogens in der *Schlüsselübergabe* (B 13; Abb. 75) von Perugino,<sup>429</sup> im *Disput der Heiligen Katharina* (B 26; Abb. 78) von Pinturicchio und im *Bethlehemitischen Kindermord* (B 18; Abb. 84) von Ghirlandaio sind weniger dem Studium vor Ort verpflichtet als dem Vorbild Botticellis im *Aufbruch gegen das Gesetz des Moses*. Auf Pinturicchios Bild macht vor allem die prachtvolle Farbgebung die Wirkung des Bogens aus und täuscht darüber hinweg, daß die architektonische Gliederung stark vereinfacht worden ist. Noch mehr reduziert ist sie bei Ghirlandaios Bogen. Hier erinnert besonders der Architrav mit dem goldenen Streifen zwischen den Gesimsen an den Bogen Botticellis.

#### 3.2.1.4 *Neue Triumphbögen all'antica*

Seit dem Ende des Quattrocento kommen auf Bildern häufiger Bögen vor, für die kein bestimmtes Vorbild auszumachen ist. Zwei eindruckliche Beispiele sind bei den Sienesern Francesco di Giorgio Martini in der *Geburt Christi* (B 29; Abb. 87) und Pietro di Francesco Orioli in der *Heimsuchung Mariä* (B 23; Abb. 85) zu sehen.

Das starke Gewicht, das in beiden Bildern auf die Wiedergabe der Architektur gelegt wird, drückt sich auch hier in der zentralen Position und dem großen Maßstab der Triumphbögen aus. Francesco di Giorgio lenkt zudem durch die Gegenüberstellung der linken intakten mit der rechten ruinösen Hälfte des Triumphbogens den Blick besonders deutlich auf die Struktur des Baus. Die Figuren sind so angeordnet, daß Lücken zwischen ihnen Durchblicke bis zum Boden erlauben und der Betrachter den Bogen in seiner Vorstellung vollständig rekonstruieren kann.<sup>430</sup>

Als Anregung für seine Architektur griff Francesco di Giorgio möglicherweise auf ein bereits genanntes Blatt, folio 78 aus dem *Codex Saluzziano* (Abb. 29) zurück.<sup>431</sup> Zumindest tauchen mehrere Details dieser Zeichnung, der später so genannten „Colonnacce“ vom Nerva-Forum, beim Triumphbogen im Hintergrund der *Geburt Christi* wieder auf: die zier-

---

<sup>428</sup> Botticelli begann den *Nastagio degli Onesti*-Zyklus unmittelbar nach Beendigung seiner Arbeit in der Sixtinischen Kapelle. Vgl. Olsen 1992, S. 147 ff.

<sup>429</sup> Hier sind die korinthischen Kapitelle durch Kompositkapitelle ersetzt.

<sup>430</sup> Seidel 2003, S. 522 ff.

<sup>431</sup> Vgl. das Kapitel: *Neuschöpfungen all'antica* (Teil II), S. 75; vgl. auch: Ericsson 1980, S. 187 f.; Seidel 2003, S. 527 ff.

lichen Säulen, die glatten Säulenschäfte, die stark vorgezogenen und einzeln verkröpften Säulenachsen, die eckigen Pilaster an der Wand hinter den Säulen sowie die großen, glatten Wandflächen überhaupt. Allerdings übernimmt Francesco di Giorgio nicht die Proportionen – weder die der „Colonnacce“ noch die anderer Triumphbögen. Die Pfeiler sind im Verhältnis zum Durchgang besonders breit und erhöhen den Wandcharakter der Architektur. Zudem fehlt die gesamte Attika des Bogens, die zu den wesentlichen Elementen eines antiken Triumphbogens gehört.

Francesco di Giorgio nimmt den Dekor an seinem gemalten Bogen sehr zurück. Er verzichtet auf viele Schmuckelemente, die bei antiken Triumphbögen vorkommen (vgl. Abb. 1-8). Den Details, die dargestellt sind – die Kapitelle, die Kanneluren der Pilaster, der Schlußstein, die Kassetten im Durchgang, die an die des Titusbogens (Abb. 2) erinnern, der kleine Perlstab im Architrav, das Profil des stark verkröpften Gebälks samt den scharfkantigen Bruchstellen – widmet er allerdings durch die Präzision ihrer Wiedergabe besondere Aufmerksamkeit. Die Tondi, die Francesco di Giorgio in Imitation von Porphyrmedaillons zwischen die beiden Säulenpaare eingefügt hat, erinnern an Münzbilder. Diese wiederum sind ein Dekorationselement, das zum einen in der Architektur, zum anderen in der Malerei in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts variantenreich und häufig verwendet wurde.<sup>432</sup> Francesco di Giorgios Inspirationsquellen sind sowohl antike als auch zeitgenössische Architekturen, transformiert zu einer freien Neuschöpfung.

Pietro di Francesco Oriolis Bogen im Hintergrund der *Heimsuchung Mariä* könnte hingegen vom Sergierbogen von Pola (Abb. 17) bzw. vom Arsenaltor in Venedig (Abb. 228) inspiriert sein, zumindest was die Anlage des verkröpften Säulenpaares auf jeder Seite des Durchgangs betrifft. Wahrscheinlich ist diese Verbindung durch den Bezug des Bildes zu Venedig, der sich in den goldenen Pferden vor der Attika des Bogens manifestiert.<sup>433</sup>

Beide Maler verfahren in freier Interpretation bis hin zur eigenen Erfindung mit den architektonischen Formen und Proportionen römischer Triumphbögen. Orioli hat höchstwahrscheinlich in den Jahren, bevor sein Bild entstanden ist, in Urbino eng mit Francesco di Giorgio zusammengearbeitet und war mit dessen Methode der Modifikation und Interpretation antiker Architektur vertraut.<sup>434</sup>

---

<sup>432</sup> Ericsson 1980, S. 188 mit Beispielen aus der Architektur. Vgl. in der Malerei etwa zeitgleich Ghirlandaio, *Der Bethlehemitische Kindermord* (B 18; Abb. 84); Pinturicchio, *Disput der heiligen Katharina* (B 26; Abb. 78). Auf diesen Darstellungen werden sowohl Motive als auch die Form antiker Münzen in die Architekturen als Schmuckmotive übernommen. Vgl. das Kapitel: *Ikonographische und kompositorische Verknüpfungen der Reliefs mit den Bilderzählungen* (Teil III), S. 135 ff.

<sup>433</sup> Vgl. das Kapitel: *Die Pferde von San Marco – die Quadriga eines antiken Triumphbogens?* (Teil III), S. 140 f.

<sup>434</sup> Angelini 1982, S. 32 f.

### 3.2.1.5 Tendenzen im Cinquecento und die Verwendung von Musterzeichnungen

Die intensive Auseinandersetzung einiger Maler im Quattrocento mit der antiken Architektur findet im folgenden Jahrhundert keine Fortsetzung. Schon die Plazierung der Bauten in den Bildern weist darauf hin, daß das Interesse an der Durchdringung der architektonischen Gliederung deutlich nachgelassen hat. Nach 1500 werden Triumphbögen nur noch selten in großem Maßstab, frontal und als Ganzes wiedergegeben. Eine Ausnahme stellt Beccafumis *Geburt Christi* dar (B 51; Abb. 88), wo die Anlage des Bildes auf den Bezug zu Francesco di Giorgios *Geburt Christi* (B 29; Abb. 87) zurückzuführen ist.<sup>435</sup> Im Unterschied zu diesem ist aber auf Beccafumis Bild die präzise Wiedergabe der architektonischen Gliederung einer Szenerie gewichen, die einer morbiden Wirkung den Vorzug gibt.<sup>436</sup> Bis auf diese Ausnahme wird Triumphbögen auf Bildern des 16. Jahrhunderts nicht mehr der Stellenwert eingeräumt, der ihnen in früheren Kompositionen zukommen konnte. Einige Beispiele verdeutlichen dies. Zunehmend werden Triumphbögen so in den Bildern angeordnet, daß nur noch Teile von ihnen zu sehen sind. Auf Mazzolinos Bild *Geburt Christi* (B 43; Abb. 130) vom Beginn des Cinquecento ist der Stall im Hintergrund mit einem halb verdeckten Triumphbogen zu einem Architekturensemble verbunden. Säulen, Gesimse, Bögen oder Bogenansätze und antikisierende Reliefs lassen den Bau als Triumphbogen erkennen. Ähnliches trifft für die Tafel mit dem *Heiligen Sebastian* (B 41; Abb. 129) von Niccolò Pisano zu, wo im Hintergrund ein großer all'antica konstruierter Triumphbogen zur Hälfte vom Bildrand überschritten wird. Ein weiteres Beispiel vom Ende des 16. Jahrhunderts ist der ebenfalls zur Hälfte abgebrochene Triumphbogen im Hintergrund der *Anbetung der Könige* (B 55; Abb. 131) von Pietro Sorri. Bei Ripandas *Triumph der Roma* (B 38; Abb. 92) hingegen ist die triumphbogenähnliche Architektur nicht frontal, sondern in Seitenansicht wiedergegeben, und bei Giulio Romanos *Triumph des Titus und des Vespasian* (B 53; Abb. 93) ist nur der enge Ausschnitt des Bogendurchgangs gezeigt.<sup>437</sup> Um eine Verdeutlichung des architektonischen Zusammenhangs der Bauten geht es auf diesen Bildern nicht mehr.

---

<sup>435</sup> Folchi, Monica: *Natività*, in: Torriti 1998, S. 116.

<sup>436</sup> Seidel 2003, S. 525.

<sup>437</sup> Vgl. zu beiden Bildern das Kapitel: *Bildliche Umsetzung antiker Triumphzüge und die Bedeutung des Titusbogens* (Teil III), S. 158 f. Zur Vervollständigung seien noch ein paar weitere Beispiele genannt: Ein einfacher, aus antiken Bauelementen zusammengesetzter Triumphbogen bildet die Kulisse von Sodomas *Römischer Szene* (B 39; Abb. 132). Im Hintergrund von Sebastiano del Piombos *Kreuztragung Christi* (B 45; Abb. 133) ziehen die Soldaten durch einen schemenhaft angedeuteten Triumphbogen ab. In die Landschaft, in die Parmigianino seine *Madonna di san Zaccaria* (B 52; Abb. 134) plazierte hat, sind ein Triumphbogen



Ob die architektonische Gliederung nur skizzenhaft wiedergegeben ist, ob die Bögen schräggestellt, weit in die Hintergründe geschoben oder ob nur Teile von ihnen zu sehen sind: Voraussetzung dafür war zum einen, daß die Maler die architektonischen Grundzüge der Triumphbögen kannten – selbst oder von anderen erarbeitet und über Zeichnungen verbreitet – und frei mit ihnen umgehen konnten. Zum anderen mußte das Auge der Betrachter soweit mit den antiken Formen vertraut sein, um aus Andeutungen auf das gemeinte Vorbild zu schließen – wie etwa bei Giulio Romanos *Triumph des Titus und des Vespasian* (B 53; Abb. 93), wo ein kleiner Ausschnitt genügt, um den Titusbogen zu identifizieren – oder in den vereinfachten, veränderten oder unvollständig wiedergegebenen Bauwerken überhaupt Triumphbögen wiederzuerkennen.

Viele der bildlichen Darstellungen antiker Triumphbögen basieren nicht auf dem Studium vor Ort, sondern auf der Verwendung fremder Zeichnungen. Einige Maler griffen auf vorhandene Prototypen zurück, die offenbar in mehreren Exemplaren in Künstlerwerkstätten in Umlauf waren.

So taucht eine Variante des Konstantinsbogens mit nur einem Tondo auf jeder Seite wiederholt in Bildkompositionen auf (Abb. 136-140).<sup>438</sup> Die Zeichnung eines dreitorigen Triumphbogens aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts aus dem Sangalokreis, GDSU 1676 A (Z 19; Abb. 141) gibt diesen Prototyp wieder. Sie sticht unter den Architekturzeichnungen dadurch heraus, daß ihr klarer orthogonaler Aufriß mit der Wiedergabe des Relief- und Skulpturschmucks verbunden ist. Dieser besteht neben den beiden Tondi und den rechteckigen Reliefs aus vier Standfiguren in Verlängerung der Säulenachsen vor der Attika sowie vier weiteren als Bekrönung des Bogens. Es ist vermutet worden, daß es sich bei dem Blatt um eine Vorstudie für den Holzschnitt in Cosimo Bartolis erster illustrierter Ausgabe von Albertis *De re aedificatoria* aus dem Jahre 1550 handelt.<sup>439</sup> Ein Vergleich mit den gemalten Varianten zeigt aber, daß dieser Typus bereits im letzten Drittel des Quattrocento einen gewissen Verbreitungsradius hatte.

---

und eine Triumphsäule eingefügt, die von den klaren architektonischen Gliederungen des Quattrocento weit entfernt sind. Ein Beispiel vom Ende des Jahrhunderts ist noch Alessandro Alloris *Discorso del Console Flaminio al concilio degli Achei* (B 54; Abb. 135), wo ein dreitoriger Triumphbogen als römisch-antikes Versatzstück so schräg plazierte ist, daß die architektonische Gliederung gar nicht zur Geltung kommen kann.

<sup>438</sup> Vgl. das Kapitel: *Vorbilder der gemalten Bögen – Konzentration auf den Konstantinsbogen* (Teil III), S. 97 f.

<sup>439</sup> Kleefisch-Jobst, Ursula: *Anonym, Dreitoriger Triumphbogen*, in: Evers 1995-96, S. 150. Der Holzschnitt ist abgebildet bei: Alberti, Ed. Orlandi/Portoghesi (1966), S. 721.

Auch die Triumphbögen auf den beiden Fresken von Sodoma mit der *Wunderbaren Brotvermehrung* (B 34; Abb. 144) und von Aspertini mit der *Taufe des heiligen Augustinus* (B 40; Abb. 100) sind von einer Zeichnung abgeleitet, die dem Blatt GDSU 1676 A ähnlich gewesen sein muß und die bereits Vorbild für die Bögen auf den Tafeln mit der *Geschichte der Tuccia* (B 10; Abb. 142) und der *Geschichte der Griselda* (B 27; Abb. 143) war. Die veränderte Rezeption des Motivs zu Beginn des Cinquecento kann durch eine Gegenüberstellung mit diesen Bildern des Quattrocento veranschaulicht werden. Alle vier Triumphbögen sind wie isolierte Versatzstücke in die Landschaft gestellt, allerdings sind sie auf den Fresken noch tiefer in die Hintergründe verschoben, so daß Details zwangsläufig aufgrund des kleinen Maßstabs undeutlich werden oder wegfallen. Aber die Verarbeitung des zugrundeliegenden Motivs erfolgt auf unterschiedliche Weise. Auf den beiden Tafeln des Quattrocento sind zumindest die wichtigsten Kompositionslinien und architektonischen Bausteine klar wiedergegeben (Abb. 142 & 143), während sie auf den beiden Fresken vergleichsweise schematisch erfaßt sind (Abb. 144). Dies mag zwar wesentlich in der größeren Entfernung zum Betrachter begründet liegen,<sup>440</sup> aber die Platzierung in der jeweiligen Bildkomposition spricht, verbunden mit der Präzision der Darstellung, für eine unterschiedliche Gewichtung des Gegenstandes. Die Wiedergabe des Bogens ist auf den Fresken vom Beginn des 16. Jahrhunderts deutlich vereinfacht.

Ein weiteres prägnantes Beispiel bietet in diesem Zusammenhang ein Vergleich der Triumphbögen im Hintergrund von Ghirlandaios *Anbetung der Hirten* von 1485 in der Cappella Sassetti (B 16; Abb. 145) mit der 1503 entstandenen *Anbetung der Hirten* von Girolamo Ristori (Abb. 146).<sup>441</sup> Die Komposition dieses Bildes bezieht sich in ihren Grundzügen auf die Tafel Ghirlandaios, und so ist auch hier im Hintergrund eine Folge von Reitern im Begriff, durch einen freistehenden Triumphbogen zu ziehen. Der wesentliche Unterschied zu Ghirlandaios knapp zwanzig Jahre zuvor gemaltem Vorbild liegt darin, daß die Proportionen der Teile verändert sind – das Gebälk und die Kapitelle sind im Bezug zur Höhe des Durchgangs stark überdimensioniert – und daß die Postamente unterhalb der Pilaster fehlen. Hieraus läßt sich eine gegenüber Ghirlandaios Vorbild deutlich weniger intensive Auseinandersetzung mit den Regeln antiker Baukunst ablesen.<sup>442</sup>

---

<sup>440</sup> Natürlich muß bedacht werden, daß die beiden Spalliera-Tafeln aus nächster Nähe betrachtet werden können, im Unterschied zu den beiden Fresken, wo der Abstand zum Betrachter sehr viel größer ist. Dies gilt vor allem für das Fresko von Aspertini, das sich in der Cappella di Sant'Agostino in einem der oberen Register des Zyklus befindet.

<sup>441</sup> Cerretelli 1994, S. 105 ff.

<sup>442</sup> So ersetzt Girolamo Ristori auf seinem Bild auch die antikischen Pfeiler, die auf Ghirlandaios Bild das Dach des Stalls stützen, durch einfache Holzbalken.

Es lassen sich noch weitere Beispiele für die Verwendung fremder Zeichnungen anschließen. Im Palazzo Ducale zu Mantua befindet sich der sogenannte *Mantuaner Romplan* (B 22; Abb. 149) nach einer verlorenen Vorlage aus dem letzten Viertel des Quattrocento.<sup>443</sup> Derselbe Prototyp hat wahrscheinlich auch als Grundlage für die Frankfurter Cassonetafel mit der Geschichte des *Mucius Scaevola* (B 9, Abb. 147 & 148) gedient.<sup>444</sup> Vor allem der Konstantinsbogen neben dem Kolosseum ist auf beiden Bildern gut zu erkennen.

In den Hintergrund von Sodomas Fresko *Der heilige Benedikt empfängt Maurus und Placidus* (B 35; Abb. 150) im Kreuzgang in Monte Oliveto Maggiore ist eine Vedute des Forums in Rom eingefügt.<sup>445</sup> Da das Fresko vor Sodomas nachgewiesenem Aufenthalt in Rom entstanden ist, muß die Ansicht nach einem Blatt von fremder Hand gemalt worden sein.<sup>446</sup> Eine Zeichnung in der Art von folio 20 aus dem *Codex Escorialensis* (Z 13; Abb. 151) könnte Sodoma hierfür zur Verfügung gestanden haben.

Präzise Darstellungen von Triumphbögen sind im 16. Jahrhundert in die Hintergründe von Pinturicchios Fresko *Papst Pius II. bereitet sich auf einen Kreuzzug gegen die Türken vor* (B 32; Abb. 152), von Carpaccios Bild *Predigt des heiligen Stephanus* (B 44; Abb. 155) sowie von Falconettos *Zodiacuszyklus* (B 48; Abb. 94 & 96) und *Augustus und die Sybille* (B 49; Abb. 95) eingefügt. Aber auch hier nehmen die Bögen keine zentrale, bildbeherrschende Position mehr ein.

Im Hintergrund von Pinturicchios Bild (Abb. 152) ist die Stadt Ancona mit dem Hafenbecken zu sehen, an dessen Ufer der in Seitenansicht wiedergegebene Trajansbogen steht. Auffällig ist die Diskrepanz zwischen den unbeholfen wirkenden und perspektivisch unstimrigen Häusern in der Stadt und dem in den architektonischen Details klar wiedergegebenen und richtig verkürzten Triumphbogen. Dieser Unterschied deutet darauf hin, daß der Maler nach zwei verschiedenen Vorlagen gearbeitet hat. Die Ansicht der Stadt erinnert an eine Buchillustration wie beispielsweise die *Römische Vedute* von Giacomo di Fabriano aus dem Jahre 1456, Codex 1882, folio 2 in der Biblioteca Vaticana (Abb. 154), während der Bogen an eine Architekturzeichnung als Vorbild denken läßt. Ansichten des Bogens von Ancona kamen in den Zeichnungsbüchern von Architekten häufig vor, da er als besonders reines Beispiel für die korinthische Säulenordnung galt.<sup>447</sup> In Zeichnungssammlungen werden gelegentlich auch Seitenansichten von Triumphbögen aufgenommen, etwa

---

<sup>443</sup> Fagiolo 2000, S. 69 ff.

<sup>444</sup> Frutaz 1962, Bd. I, S. 145 f.; Hiller von Gaertringen 2004, S. 376 f.

<sup>445</sup> Diese Wand des Kreuzgangs wurde in den Jahren 1505-06 gemalt. Vgl. Carli 1979, S. 25 ff.

<sup>446</sup> Carli 1979, S. 32.

in Giuliano da Sangallo's *Codex Barberini* (Z 11), der zur gleichen Zeit wie das Fresko entstanden ist.<sup>448</sup> Eine Seitenansicht des Trajansbogens von Ancona kommt in Giulianos *Codex* allerdings nicht vor. Die Vorlage für Pinturicchios Wiedergabe auf dem Bild wird aber dem hier als Beispiel herangezogenen folio 24 mit dem Trajansbogen von Benevent (Abb. 153) ähnlich gewesen sein.

Deutlich wird der Rückgriff auf eine architektonische Aufrisszeichnung noch in Carpaccios *Predigt des heiligen Stephanus* (B 44; Abb. 155). Hier ist der Bogen von Ancona in frontaler Ansicht wiedergegeben.<sup>449</sup> Er stimmt im Detail sowie in den Proportionen mit dem Original überein. Die perspektivische Verkürzung ist so stark zurückgenommen, daß der Bogen fast zweidimensional wirkt. Lediglich der Schattenwurf auf dem Boden im Durchgang verrät, daß der Bau eine gewisse Tiefe hat. Wie Alberti in *De re aedificatoria* (S 17) und später Raffael in seinem *Brief an Leo X.* (S 24) formuliert haben, ist eine solche Darstellungsweise für die Zeichnungen von Architekten angemessen, nicht aber für Maler.<sup>450</sup> Nicht zuletzt diese Unterscheidung bekräftigt die Vermutung, daß dem Bogen in Carpaccios Bild eine orthogonale Architekturzeichnung, etwa in der Art des sogenannten Meisters C von 1519 im *Wiener Skizzenbuch*, folio 5 verso (Z 17; Abb. 157), zugrunde gelegen hat.

### 3.2.1.6 Abschluß der Attika – Rekonstruktion des ursprünglichen Zustands?

Im 15. und 16. Jahrhundert waren mehrere Triumphbögen mit mittelalterlichen Auf- und Anbauten versehen, so daß der architektonische Abschluß oberhalb der Attika nicht im originalen Zustand erhalten war. Umbaut waren der Konstantinsbogen (Kat. 1) und vor allem der Titusbogen (Kat. 2) in Rom.<sup>451</sup>

Die Ausformung des Aufbaus ist besonders aufschlußreich bei den gemalten Bögen, die nach einem bestimmten vor Ort studierten Vorbild entworfen sind. Aus diesem Grund sind die Versionen des Konstantinsbogens von Bonfigli und von Botticelli von herausragendem Interesse. Bonfigli hat für seinen Triumphbogen im Fresko mit dem *Wunder des heiligen Ludwig* (B 3; Abb. 69) vor allem die architektonischen und skulpturalen Details ins Bild

---

<sup>447</sup> Serlio 1619, folio 107 verso ff. Vgl. Kat. 9.

<sup>448</sup> Zur Datierung des Freskos vgl. Beck 1985.

<sup>449</sup> Marshall 1984, S. 613.

<sup>450</sup> Vgl. Anmerkung 261.

übertragen. Deshalb wäre es nicht erstaunlich, wenn er auch vorhandene Reste des Aufbaus wiedergegeben hätte. Der gemalte Bogen ist aber über der Attika mit einem profilierten Gesims einfach glatt abgeschlossen, ohne daß weitere Aufbauten zu sehen sind (Abb. 158). Offenbar wußte Bonfigli einerseits, daß die Reste der mittelalterlichen Auf- und Aufbauten, wie sie noch auf folio 28 verso im *Codex Escorialensis* (Z 13; Abb. 20) zu sehen sind, nicht Bestandteil des eigentlichen Baus waren und ließ sie deshalb weg – andererseits scheint er nicht gewußt oder gesehen zu haben, daß zu einer vollständigen Rekonstruktion noch ein weiterer architektonischer Abschluß gehörte.<sup>452</sup> Vergleichbar mit Bonfiglis Version ist folio 53 aus dem *Codex Coner* (Z 15; Abb. 159) des Bernardo della Volpaia vom Beginn des Cinquecento. Auch dieser hat sich für eine archäologisch begründete Rekonstruktion des Konstantinsbogens nicht interessiert, obwohl zu seiner Zeit der Abschluß dieses Bogens längst bekannt war.

Das imposanteste Beispiel dafür ist der Konstantinsbogen in Botticellis Fresko *Aufbruch gegen das Gesetz des Moses* (B 12; Abb. 160), wo nicht nur das später Hinzugefügte eliminiert, sondern ein Rekonstruktionsvorschlag für den einstigen Abschluß des Konstantinsbogens geliefert wird. Der Bogen im Bild trägt einen ruinösen Aufbau, der im Kontrast zur restlichen unversehrten Architektur steht.<sup>453</sup> Der Aufbau besteht aus großen, an den Rändern vielfach abgeschlagenen Quadersteinen, die zum Teil lückenhaft oder schräg übereinandergestellt sind.<sup>454</sup> Als vertikale Fortsetzung der Säulenachsen heben sich vor den Quadersteinen schlichte pilasterartige Vorlagen ab. Der Aufbau auf dem Bogen ist sicherlich keine authentische Bestandsaufnahme des wirklichen Zustandes. Die Steine sind in einheitlicher Höhe über die ganze Breite des Baus aufgeschichtet. Für Botticellis Konstantinsbogen hatte sich aus der Analyse der architektonischen Gliederung ergeben, daß seine Struktur durchdrungen, vereinheitlicht und korrigiert worden war. Der Ausgangspunkt dafür

---

<sup>451</sup> Vgl. das Kapitel: *Triumphbögen und ihre Rekonstruktion* (Teil II), S. 70 f.

<sup>452</sup> Vgl. das Kapitel: *Triumphbögen aus Sicht der heutigen archäologischen Forschung* (Einleitung), S. 17. Vgl. Magi 1956-57, S. 92; Torelli 1998, S. 141.

<sup>453</sup> Der obere Abschluß von Triumphbögen ist auf Bildern des Quattrocento meistens in intaktem, manchmal aber auch in ruinösem Zustand wiedergegeben. Die Anzeichen des Verfalls sind jedoch weniger als authentische Bestandsaufnahmen zu verstehen denn als künstlich hinzugefügte Fehlstellen, die in Zusammenhang mit der jeweiligen symbolischen Bedeutung des Bogens stehen. Den Grad der Auseinandersetzung mit der antiken Architektur und auch ihrer Rekonstruktion berührt das ruinöse Erscheinungsbild nicht. Die Auslassungen sind – im Quattrocento – normalerweise so angelegt, daß der Betrachter sie in seiner Vorstellung wieder vervollständigen kann.

<sup>454</sup> Unter den Steinen befindet sich einer, der wie ein Kopf im Profil aussieht. Botticelli variiert hier einen Topos der antiken Literatur. Lukrez beschreibt in *De rerum natura* Phantasiebilder, die beim Betrachten von Wolken entstehen. Botticelli überträgt dies auf seine Steininformation. Vgl. Zöllner 2005, S. 98 f.

konnte nur eine genaue Kenntnis des Bauwerks sein.<sup>455</sup> So liegt es nahe, daß auch der Aufbau auf dem Bestand beruht, der an Ort und Stelle zu sehen war und der bei der bildlichen Umsetzung in vervollständigter Form wiedergegeben ist.<sup>456</sup> Dabei fällt auf, daß die überdimensioniert wirkende Höhe des Aufbaus genau der Maßangabe Albertis in *De re aedificatoria* (S 17; Text A.) im Anhang, Zeile 51-53) entspricht, dergemäß der mauerartige Sockel dreimal so hoch sein soll wie das darunterliegende Gesims. Diese Übereinstimmung ist jedoch nicht unbedingt ein Beweis dafür, daß Botticelli Albertis Angaben in seinem Bild umgesetzt haben muß. Die überbetonte Höhe des Aufbaus kann ebenso mit dem Hinweis auf die hier ganz entscheidende symbolische Bedeutung des Ruinösen erklärt werden.<sup>457</sup>

Die Suche nach vergleichbaren gemalten Versionen des Konstantinsbogens führt zur *Architektonischen Perspektive* (B 8; Abb. 161) von Baltimore, auch wenn der bekrönende Abschluß zunächst grundverschieden von Botticellis Variante aussieht. Auf der Attika des Bogens erheben sich in Verlängerung der Säulennachsen vier kleine Sockel. Ebenso wie Botticellis Lösung liegt auch dieser der ursprüngliche Abschluß des Konstantinsbogens zugrunde. Der Maler verfolgt aber kein archäologisches Interesse wie Botticelli, sondern der Aufbau hat in erster Linie dekorativen Charakter. Zwischen den Sockeln sind links und rechts dreieckige Giebel und in der Mitte ein halbrunder Giebel eingefügt. Der Aufbau ist in Übereinstimmung mit dem Palastbau auf der linken Seite verändert worden.

Direkt vergleichbar mit beiden Bildern ist der obere Abschluß des Triumphbogens auf der Zeichnung GDSU 1676 A aus dem Sangallo-Umkreis (Z 19; Abb. 162) aus der ersten Hälfte des Cinquecento. Die Zeichnung geht auf einen früheren Prototyp aus dem Quattrocento zurück.<sup>458</sup> Über der Attika des Triumphbogens erhebt sich, wie bei Botticelli, ein kastenförmiger Aufbau mit vier einfachen Vorlagen.

Ein entsprechender Abschluß des Konstantinsbogens kommt noch auf mehreren Architekturzeichnungen vor, so auf folio 94 verso in Francesco di Giorgios *Codex Saluzziano* (Z 8a; Abb. 163), bei Giuliano da Sangallo auf folio 19 verso im *Codex Barberini* (Z 11; Abb. 164) und bei Antonio da Sangallo auf dem Blatt GDSU 2055 A verso (Z 16; Abb. 165).<sup>459</sup> Grundlegende Übereinstimmungen mit Botticellis Wiedergabe (Abb. 160) bekräftigen die Annahme, daß es sich bei dieser weniger um die freie

<sup>455</sup> Vgl. die Kapitel: *Botticellis Versionen des Konstantinsbogens* (Teil III), S. 109 f.

<sup>456</sup> Magi nimmt Botticellis Bogen in der Sixtinischen Kapelle sogar als Ausgangspunkt für seine moderne archäologische Rekonstruktion des architektonischen Abschlusses des Konstantinsbogens. Vgl. Magi 1956-57, S. 83 f.

<sup>457</sup> Vgl. das Kapitel: *Zur symbolischen Bedeutung des Konstantinsbogens* (Teil III), S. 167.

<sup>458</sup> Vgl. das Kapitel: *Tendenzen im Quattrocento und die Verwendung von Musterzeichnungen* (Teil III), S. 117.

<sup>459</sup> Vgl. das Kapitel: *Triumphbögen und ihre Rekonstruktion* (Teil II), S. 70 ff.

Annahme, daß es sich bei dieser weniger um die freie Erfindung des Malers handelt, als um den Versuch einer glaubwürdigen und begründeten archäologischen Rekonstruktion. In der malerischen Rezeption von Triumphbögen ist Botticellis Vorschlag für den ursprünglichen Abschluß des Konstantinsbogens einzigartig.

Auf den meisten anderen Bildern wird den Aufbauten der Bögen wenig Aufmerksamkeit gewidmet. Sie sind nach oben hin glatt abgeschlossen. Einige Ausnahmen gibt es aber doch. Besondere Beachtung verdient der Konstantinsbogen auf der Cassonetafel mit der *Versöhnung der Römer und Sabiner* (B 20; Abb. 166) von Bartolomeo di Giovanni. Über der Attika erhebt sich ein schlichter, kastenartiger Aufsatz. Der Maler wußte, daß das große Gesims über den Relieffeldern und der Inschrifttafel noch nicht das abschließende Bauelement war und versuchte eine Vervollständigung des antiken Bogens.<sup>460</sup>

Ein hoher, kastenförmiger Aufsatz bekrönt auch die beiden Konstantinsbögen im Hintergrund von Peruginos *Schlüsselübergabe* (B 13; Abb. 167) in der Sixtinischen Kapelle. Die podestartigen, farbenfrohen Aufbauten sind als Gegenstücke zu Botticellis ruinöser Bekrönung zu verstehen.<sup>461</sup> Sie sind aber eher von der zeitgenössischen Festarchitektur inspiriert, als daß es sich um einen Rekonstruktionsvorschlag für den antiken Bogen handelte. Vergleichbar sind die stark überhöhte Attika auf Ripandas Entwurf für einen ephemeren Triumphbogen im *Oxforder Skizzenbuch*, folio 9 (Z 20; Abb. 61), und später Serlios Vorschlag für einen Festbogen all'antica auf folio 180 verso in *Tutte l'opere d'Architettura et Prospetiva* (Z 24; Abb. 62).<sup>462</sup>

Außerdem ist noch auf Signorellis Bogen auf dem Bild mit dem *Heiligen Sebastian* (B 30; Abb. 168) über der Attika eine niedrige Erhöhung mit kleinen Pilastern und einem abschließenden Gesims zu sehen. Alle Gesimse des Bogenbaus sind stark vereinfacht und, bis auf jenes über den Postamenten, immer zweifach übereinander angeordnet. Die Verdoppelung der Gesimse wiederholt sich bei allen antikischen Architekturen im Bild (Abb. 90): beim gegenüberliegenden Theater nach Art des Kolosseums, bei dem rechteckigen Gebäude links daneben sowie bei dem zweistöckigen, an das Septizonium angelehnten Bau hinter dem Marterpfahl. Der Aufbau auf dem Bogen ergibt sich hier aus der vereinheitlich-

---

<sup>460</sup> Magi meint, der Aufbau sei so gestaltet, wie der ruinöse Aufbau in Botticellis Bild in wiederhergestelltem Zustand aussehen könnte. Vgl. Magi 1956-57, S. 91.

<sup>461</sup> Vgl. das Kapitel: *Zur symbolischen Bedeutung des Konstantinsbogens* (Teil III), S. 167.

<sup>462</sup> Vgl. das Kapitel: *Zur Wiedergabe ephemerer Festbögen* (Teil II), S. 87.

ten Gliederung der Architekturen im Bild. Er ist kein Rekonstruktionsvorschlag, der auf einer genauen Kenntnis des Konstantinsbogens beruht.<sup>463</sup>

Weitaus problematischer ist für die Maler und Zeichner die Rekonstruktion des Titusbogens (Kat. 2; Abb. 2). Dieser war im 15. und 16. Jahrhundert von den Seiten und von oben eingemauert, so daß nicht einmal das abschließende Gesims zu sehen war (Abb. 39 & Abb. 40).<sup>464</sup> Hier geht es deshalb nicht wie beim Konstantinsbogen um das Aussehen des architektonischen Abschlusses der Attika, sondern um die Rekonstruktion der Attika selbst.

Für Mantegnas Bogenarchitektur in *Jakobus auf dem Weg zu seiner Hinrichtung* (B 2; Abb. 118) wurde bereits eine verlorene Zeichnung des Titusbogens in der Art von folio 94 verso in Francesco di Giorgios *Codex Saluzziano* (Z 8) und einer Zeichnung in englischem Privatbesitz (Z 10; Abb. 117) als Vorlage in Erwägung gezogen.<sup>465</sup> Eine weitere Variante dieses Bogens könnte sich im Hintergrund von Pollaiuolos etwa zwanzig Jahre später gemaltem *Martyrium des heiligen Sebastian* (B 7; Abb. 119) befinden. Die Architekturen auf den Bildern sind in fast entgegengesetzter Perspektive wiedergegeben. Bei Mantegna ist der Bogen in einer extremen Untersicht gezeigt,<sup>466</sup> bei Pollaiuolo sieht der Betrachter schräg und wie von einem erhöhten Standpunkt auf die Architektur herab. Dennoch gibt es wesentliche Übereinstimmungen. Beide Architekturen haben statt der für Triumphbögen typischen Säulen links und rechts des Durchgangs einfache Pilaster, und beide gehen auffallend in die Tiefe. Das wichtigste Indiz für die Zuordnung zum Titusbogen ist das querechteckige Relief im Durchgang.<sup>467</sup>

Es gibt zwei Möglichkeiten, die hier angenommene Verwandtschaft der beiden Bögen zu erklären. Entweder gehen beide Versionen auf eine verlorene Vorgängerzeichnung in der Art des englischen Blattes zurück oder aber der Bogen von Pollaiuolo bezieht sich direkt auf den Mantegnas. Im Unterschied zu der Zeichnung, die den Titusbogen als zu beiden Seiten freistehenden Bau wiedergibt, ist der Bogen bei Pollaiuolo in ähnlicher Weise auf dem Bild plazierte wie bei Mantegna. Er ist an den linken Bildrand gedrängt und seitlich angeschnitten. Gemeinsam ist beiden Bögen auch, daß sie oben nicht wie auf der Zeich-

---

<sup>463</sup> Magi hingegen bewertet den oberen Abschluß des Bogens auf Signorellis Bild als Aufbau auf der Attika, der mit den kleinen Pilastern in die Reihe der Beispiele für seine Argumentation gehört. Vgl. Magi 1956-57, S. 92.

<sup>464</sup> Vgl. das Kapitel: *Triumphbögen und ihre Rekonstruktion* (Teil II), S. 72.

<sup>465</sup> Vgl. das Kapitel: *Mantegnas Varianten des Sergierbogens und des Titusbogens* (Teil III), S. 105.

<sup>466</sup> Steinberg 1994, S. 334.

<sup>467</sup> Bei Mantegna ist das dargestellte Motiv unkenntlich und bei Pollaiuolo ist eine andere Szene als beim Vorbild wiedergegeben. Vgl. das Kapitel: *Ikongraphische und kompositorische Verknüpfungen der Reliefs mit den Bilderzählungen* (Teil III), S. 135.



nung mit einer glatten Fläche abgeschlossen, sondern durch Aufbauten fortgeführt sind. Bei Mantegnas Bogen sind nur die Ansätze eines weiteren Geschosses zu sehen, während sich auf dem Bogen in Pollaiuolos Bild ein nochmal so hoher phantastischer Aufsatz mit einem Dreiecksgiebel erhebt. Seine riesenhaften Dimensionen finden in den Erfordernissen der Bildkomposition eine Begründung, als Gegengewicht zum Felsen auf der anderen Seite (Abb. 89). Die deutlichen Bezüge zum Bogen in Mantegnas Fresko lassen auf dessen direkte Vorbildfunktion schließen.<sup>468</sup> Keine von beiden Varianten des Titusbogens basiert auf dem Studium vor Ort, welches die Voraussetzung für eine Rekonstruktion im archäologischen Sinne wäre.

Einen überzeugenden Rekonstruktionsvorschlag für den oberen Abschluß des Titusbogens macht dagegen Pintoricchio auf der Tafel *Der heilige Bernhardin heilt ein junges Mädchen* (B 6; Abb. 169) von 1473. Die Architektur ist nach oben mit einem Kranzgesims glatt abgeschlossen. Die Abweichungen des gemalten Bogens vom Original sind gering und beschränken sich im wesentlichen auf einige dekorative Aspekte. Auf dem Bild ist genau der Teil des antiken Bogens wiedergegeben, der tatsächlich im damals verbauten Zustand zu sehen gewesen sein muß. Vergleichbare Wiedergaben sind aus dieser Zeit nicht überliefert. Die nächstfolgenden Architekturzeichnungen vom Beginn des 16. Jahrhunderts von Giuliano da Sangallo im *Codex Barberini*, folio 23 (Z 11) und im *Sieneser Skizzenbuch*, folio 26 (Z 12; Abb. 170), im *Codex Escorialensis*, folio 47 (Z 13; Abb. 171) oder in Bernardo della Volpaitas *Codex Coner*, folio 56 (Z 15; Abb. 45) zeigen denselben Ausschnitt ohne die An- und Aufbauten. Aber die Unsicherheit der Zeichner in bezug auf die Ergänzung der fehlenden Teile belegt rückwirkend, daß der Maler der kleinen Tafel eine ausgeprägte Urteilsfähigkeit, "giudizio dell'occhio",<sup>469</sup> für die Ausgewogenheit antiker Architektur besaß, auch wenn die Ornamente und die starke Farbigkeit zunächst davon ablenken. Im Vergleich zu all diesen etwa drei Jahrzehnte später entstandenen Zeichnungen erstaunt der gemalte Titusbogen durch sein überzeugendes Zusammenspiel antiker Formen und dies vor allem in Anbetracht der Tatsache, wie wenig vom antiken Bau zu sehen gewesen ist.

---

<sup>468</sup> Trotz aller Unstimmigkeiten im Vergleich zum originalen Bogen zeigt Mantegna an diesem Bau ein Grundverständnis für das Funktionieren antiker Architektur. So liegen die in Faszien unterteilte Archivolte und die Halbtone auf einem Gesims auf, wo bei Pollaiuolo ein einfaches Band ohne Unterbrechung den Durchgang umrahmt. Noch weitere Details in Pollaiuolos Bild bezeugen die Anspielungen auf Mantegnas Fresko: So sind die Figuren im Vordergrund in ähnlich spiegelbildlicher Gegenüberstellung wie die beiden Soldaten in Mantegnas Fresko. Bereits Marco Zoppis Zeichnung (Z 3; Abb. 52) war in seinem Aufbau auf Mantegnas *Jakobus auf dem Weg zu seiner Hinrichtung* (B 2; Abb. 64) bezogen. Um eine weitere Ableitung von derselben hier zur Diskussion stehenden (verlorenen) Zeichnung des Titusbogens könnte es sich bei der Architektur in dem Bild *Anbetung der Könige* von Cesare da Sesto (B 46; Abb. in: Carminati 1994, S. 197) handeln. Die Staffelung des Baus durch verkröpfte Säulen außen an den Seiten kommt den überlieferten Nachzeichnungen von Francesco di Giorgio und dem Blatt in englischem Privatbesitz sehr nahe.

Das Problem der Rekonstruktion der Seiten umging der Maler, indem er die entsprechenden Stellen hinter den Pfeilerreihen verbarg. Auf diese Weise wirkt der Bogen völlig intakt. Diese Lösung beweist jedoch das Wissen des Malers darum, daß sich der Bogen an den Seiten ursprünglich noch fortsetzte.<sup>470</sup>

---

<sup>469</sup> Zum Begriff "giudizio" vgl. Vasari, Ed. Lorini/Burioni/Feser (2004), S. 275 ff.

<sup>470</sup> Genaue Bauaufnahmen, die die vollständige Rekonstruktion der Seiten sowie des oberen Abschlusses des Titusbogens zeigen, liefern erst die Zeichnungen, die mit Raffaels Romplan in Verbindung gebracht werden. Vgl. das Kapitel: *Triumphbögen und ihre Rekonstruktion* (Teil II), S. 74.

### 3.2.2 Skulptur- und Reliefschmuck

#### 3.2.2.1 *Skulpturen auf der Attika*

Die Bronzefiguren, die ursprünglich auf den Triumphbögen aufgestellt waren, waren im Quattrocento nicht mehr erhalten.<sup>471</sup> Nur in wenigen Schriftquellen werden solche Skulpturen in die Betrachtung aufgenommen, und auch zeichnerische Rekonstruktionsversuche sind rar.<sup>472</sup>

Auf Bildern kommen Skulpturen auf der Attika ebenfalls nur selten vor. Einzeln stehende Figuren wie auf den Bögen in Peruginos *Taufe Christi* (B 14; Abb. 172), auf der Tafel mit der *Geschichte der Griselda* (B 27; Abb. 173) und dem *Heiligen Sebastian* des Anonimo Veneziano (B 47; Abb. 174) erinnern an einen Zeichnungstypus, der vermutlich ähnlich wie das Blatt GDSU 1676 A aus dem Sangallo-Umkreis ausgesehen hat (Z 19; Abb. 175).

Figürlicher Schmuck kommt außerdem als Bekrönung gemalter Triumphbögen vor, die Bezüge zur zeitgenössischen Festarchitektur aufweisen sowie auf Bildern mit Darstellungen antiker Triumphzüge.

Aus Beschreibungen feierlicher Umzüge vor allem aus den letzten drei Jahrzehnten des Quattrocento und vom Beginn des Cinquecento geht hervor, wie der bekrönende Schmuck von temporär errichteten Triumphbögen aussehen konnte. Zu den wiederholt genannten Dekorationselementen gehören Girlanden, Kandelaber und Putti.<sup>473</sup> Bereits auf einigen Zeichnungen waren diese Motive anzutreffen,<sup>474</sup> und auch bei mehreren gemalten Bögen tauchen sie wieder auf. Die Bekrönung des Triumphbogens in Pintoricchios Tafel *Der heilige Bernhardin heilt ein junges Mädchen* (B 6; Abb. 176) besteht aus einem großen Kandelaber, an den zwei Fruchtgirlanden und verschnörkelte Bänder gebunden sind. Sehr ähnlich sieht der Schmuck auf den beiden Triumphbögen in Peruginos *Schlüsselübergabe* (B 13; Abb. 177) aus. Auf der Attika stehen je drei vergoldete Kandelaber, zwischen denen Girlanden mit spielenden Putti hängen.<sup>475</sup>

Besonders viele Indizien für die Übernahme einiger Motive von ephemeren Festbögen weist der Triumphbogen in Pinturicchios *Disput der heiligen Katharina* (B 26; Abb. 78) im

---

<sup>471</sup> Vgl. das Kapitel: *Triumphbögen aus Sicht der heutigen archäologischen Forschung* (Einleitung), S. 17.

<sup>472</sup> Vgl. die Kapitel: *Skulptur- und Reliefschmuck* (Teil I), S. 41, und: *Skulptur- und Reliefschmuck* (Teil II), S. 84 f.

<sup>473</sup> Vgl. das Kapitel: *Zum Aussehen, zur Funktion und zum Standort ephemerer Triumphbögen* (Teil I), S. 55.

<sup>474</sup> Vgl. das Kapitel: *Zur Wiedergabe ephemerer Triumphbögen* (Teil II), S. 84 ff.

<sup>475</sup> Perugino hat selbst ephemere Festarchitekturen gestaltet. Vgl. Borsook 1961, S. 115.

Appartamento Borgia auf. Sein Dekor stimmt in wesentlichen Teilen mit der Beschreibung eines Bogens überein, der zum Amtsantritt Alexanders VI., dem Possesso im Jahre 1492 errichtet worden ist. Als wichtiges Merkmal des Bogens wird in der von Bernardo Corio verfaßten und im Jahre 1503 erschienenen Schrift *Mediolanensis Patria Historia* die Ähnlichkeit zum Konstantinsbogen hervorgehoben.<sup>476</sup> Der Schmuck besteht aus vier gerüsteten und bewaffneten Männern, die auf den Säulen vor der Attika stehen. Die Bekrönung bilden das Wappen und die Schlüssel des Papstes mit Füllhörnern und Girlanden an den Seiten. Schließlich wird das große blaue Feld mit der Widmungsinschrift aus goldenen Buchstaben erwähnt. Im Text nicht genannt sind die Blättergirlanden, die die vier Säulen des Bogens umschlingen. Eine Übereinstimmung bietet hier aber der Triumphbogen auf folio 33 in Marcanovas *Collectio antiquitatum* (Z 4; Abb. 53), der ebenfalls verschiedene Merkmale ephemerer Festarchitekturen aufweist.<sup>477</sup> Abweichungen von der Beschreibung liegen überdies in der Bekrönung (Abb. 178), wo nicht die Schlüssel und das Wappen, sondern das Wappentier des Papstes zu sehen ist.<sup>478</sup>

Die Frage nach der Herkunft der Motive, die für den dekorativen Aufbau der genannten gemalten Triumphbögen verwendet wurden, führt zum Reliefschmuck stadtrömischer Sarkophage. Dieser Schmuck besteht häufig aus Fruchtgirlanden, die von Putti oder Eroten, gelegentlich aber auch von Kandelabern, großen Gefäßen oder anderen Ständern getragen werden.<sup>479</sup> Ein Girlandensarkophag aus dem 1. Jahrhundert n. Chr., der sich heute in San Paolo fuori le mura befindet, kann als Vergleichsbeispiel herangezogen werden (Abb. 179).<sup>480</sup> Die Motive erschließen sich in ihrer symbolischen Bedeutung nicht unmittelbar. Sie scheinen weniger auf den Tod und das Jenseits als auf den lebensfrohen, diesseitigen

---

<sup>476</sup> "V'erano constructi alchuni superbissimi archi triumphali, i principali furono dui de banchi, l'uno a lo entrare dove comincia la chiesa di Sancto Celso, e l'altro al fine dil templo; il primo era a similitudine de quello de Octaviano presso al Coliseo con quatro colonne di grande grosseza et alte a due parte, e sopra capitelli quatro homini armati a modo de baroni antiqui con le spade nude in mano; sopra l'arco et al capo de li homini era la corona de l'arco con l'arma dil pontifice e chiave et a lato corni de divitia e mirabili festoni con le sue cornice. Da l'altra parte lavori d'oro perfilati con grande artificio; ne li tri anguli erano depinte figure antique quale parevano che volassino con le lanze in mano, mitria e crocete papale, e molte altre cose a proposito moderno; nel cornisono largo de la volta sine al sopra cornice dove stavano le arme era uno spacio grandissimo azurlo con littere d'oro in mezo che facilmente si leggevano de lontano e dicevano: "Alexandro sexto pontifice maximo", e da una altra parte sotto la volta al piano era dipinto uno acto de vaticinio e sotto era una tavola a modo antiquo pendente con littere che dicevano: "Vaticinium Vaticani Imperii". A l'altro canto era una simile volta con la coronatione e queste littere: "Divi Alexandri magni coronatio". Et a canto una grande tavola missa azurlo con littere d'oro: "Qui se suis in actionibus moderatur facile ac parvo cum labore ad omnia pervenit". V'erano molti altri ornamenti che a pieno volendoli descrivere sarebbe longo. L'alteza sua era a guardare d'ochio e molti tecti furono ruinati per la constructione de quello." Zitiert nach: Corio, Ed. Morisi Guerra (1978), Bd. II, S. 1488 f. Vgl. Poeschel 1999, S. 158 f.; Helas 1999, Q XCIX.

<sup>477</sup> Vgl. das Kapitel: *Zur Wiedergabe ephemerer Triumphbögen* (Teil II), S. 84 f.

<sup>478</sup> Vgl. das Kapitel: *Zur symbolischen Bedeutung des Konstantinsbogens* (Teil III), S. 170.

<sup>479</sup> Koch/Sichtermann 1982, S. 223 ff.

<sup>480</sup> Herdejürgen 1996, S. 82.

Bereich anzuspielen.<sup>481</sup> Zumindest sind sie von einigen Künstlern in diesem Sinne verstanden worden, wenn sie sie als festliche Dekorationen ephemerer, das Hier und Jetzt zelebrierende Triumphbögen verwendet haben.<sup>482</sup> Die gleichen Motive finden sich auch bei der Dekoration des Triumphwagens von Sigismondo Malatesta auf dem Relief in Rimini (Abb. 239) wieder: Putti, die mit Girlanden spielen und Putti, die Schilde halten.

Andere Motive wurden für die Bekrönung auf zwei Bildern ausgewählt, die antike Triumphe zum Inhalt haben. Auf Mantegnas *Cäsar auf dem Triumphwagen* (B 17; Abb. 184) wird eine Trophäe mit zwei Gefangenen von römischen Soldaten flankiert, die einen Gegner zu Boden drücken. Links und rechts davon zügelt je ein Soldat ein sich aufbäumendes Pferd. Diese Figurengruppe erinnert in ihrer Haltung an die Rossebändiger vom Quirinal (Abb. 183).<sup>483</sup> Die einzelnen Motive entstammen – im Unterschied zu den Figuren auf den gemalten Festbögen – dem Themenbereich des Krieges. Sie sind nach verschiedenen Vorbildern frei zusammengestellt. Als Anregung für die mittlere Skulpturengruppe scheint Bellinis Zeichnung nach der Rückseite der domitianischen Germania-Capta-Münze auf folio 44 des Pariser Zeichnungsbandes gedient zu haben (Abb. 181). Zumindest ergibt sich aus dem Vergleich mit dem originalen Münzbild (Abb. 180), daß Mantegna nicht dieses direkt als Vorlage genutzt hat. Seine Variante steht der veränderten Zeichnung Jacopo Bellinis näher. Bellini hat zum einen die Figuren von der Trophäe etwas entzerrt und zum anderen die Ansammlung von Schilden in einen Brustpanzer mit nur zwei symmetrisch angeordneten Schilden umgewandelt. Mantegna modifiziert das Motiv noch weiter, indem er aus der sinnierenden, zu Füßen der Trophäe sitzenden Gestalt zwei gefesselte Gefangene in ähnlicher Haltung macht.

Zumindest in den Proportionen kommen die bekrönenden Skulpturen auf dem Bogen Darstellungen auf Münzbildern (Abb. 9-11) nahe.<sup>484</sup> Gleichzeitig könnten aber auch von Schauspielern gestellte lebende Bilder auf ephemeren Triumphbögen zu den Inspirations-

---

<sup>481</sup> Vgl. zur Schwierigkeit, den Reliefschmuck römischer Sarkophage zu deuten: Koch/Sichtermann 1982, S. 581 ff.; Cieri Via 1983, S. 71; Hölscher 2002, S. 272 f.

<sup>482</sup> Als festlicher Schmuck von Architekturen kommen Putti und Girlanden aber nicht nur an ephemeren Triumphbögen vor. Im 14. Jahrhundert bekrönen girlandentragende Figuren den Palast des Herodes in Giotto's Fresko in der Cappella Peruzzi in Santa Croce in Florenz (um 1320), und auch auf Ambrogio Lorenzettis *Darbringung im Tempel* von 1342 in den Uffizien sind auf einzelnen Gebäuden Putti mit Girlanden aufgestellt. In besonders ausgeprägter Form kommen Putti und Fruchtgirlanden dann bei zwei Schülern des Malers Squarcione vor, bei Marco Zoppo (z.B. *Maria mit Kind*, Louvre) und vor allem bei Mantegna. Sowohl in der Cappella Ovetari als auch in der Camera degli Sposi ist das gemalte Rahmenwerk mit Fruchtgirlanden und darin spielenden Putti geschmückt.

<sup>483</sup> Martindale 1979, S. 158; Hope, Charles: *Andrea Mantegna, Julius Caesar on his Chariot*, in: Martineau 1992, S. 371.

<sup>484</sup> Martindale 1979, S. 157.

quellen des Malers gehört haben.<sup>485</sup> Auf jeden Fall war Mantegna bewußt, daß zu einem vollständigen antiken Triumphbogen die Bekrönung mit Skulpturen gehörte. Ihre Bedeutung erhalten sie durch die veränderten Größenverhältnisse auf dem Bild. Der Bereich der Attika ist zu einem gebälkartigen Abschnitt zusammengezogen, damit die Figuren überhaupt auf die Leinwand passen. So füllen sie fast den gesamten Himmelsstreifen aus.

Auf Ripandas Fresko *Triumph des Aemilius Paulus* (B 42; Abb. 185) im Konservatorenpalast in Rom ist in der oberen rechten Ecke ein Ochsenkarren im Begriff, durch einen mit zwei Quadrigen geschmückten Bogen zu fahren.<sup>486</sup> Direkte formale Übereinstimmungen lassen das *Beuterelief* (Abb. 186) des Titusbogens als Vorbild für dieses Motiv erkennen. Wie auf dem Fresko ziehen dort mit Kriegsgut beladene Soldaten durch einen Bogen, der mit zwei Quadrigen bekrönt und in schräger Position an den rechten Rand der Komposition gerückt ist.<sup>487</sup> Vergleichbar den veränderten Proportionen von Mantegnas Triumphbogen wendet auch Ripanda einen Kunstgriff an, durch den der Skulpturschmuck erst zur Geltung kommen kann. Der Abschluß des Bogens mitsamt den Pferdegespannen würde hinter der gemalten Rahmung des Bildfeldes verschwinden, wenn nicht der Architrav gerade und nur an dieser Stelle herausgebrochen wäre. Der Skulpturschmuck wird auch hier als integrierender Bestandteil des Triumphbogens angesehen.<sup>488</sup>

Ansichten von Triumphbögen sind auf einer Reihe römischer Münzbilder wiedergegeben. Sie sind insofern für die Rekonstruktion des ursprünglichen Aussehens relevant, als auf ihnen auch und vor allem die bekrönenden Skulpturen zu sehen sind. Als Beispiele seien hier drei Münzen des Nero, Domitian und Trajan (Abb. 9-11) angeführt. Solche Darstellungen bilden die Rückseiten von Münzen, die auf ihren Vorderseiten Kaiserporträts zeigen. Zumindest einige dieser Münzen waren seit dem 14. Jahrhundert in Humanisten- und Künstlerkreisen zuerst in Padua bekannt, wo in maßgeblicher Weise Petrarca den Bildnissen der Kaiser neue Beachtung schenkte. Die Münzporträts dienten vielfach als Vorlagen für die Wiedergabe römischer Herrscher in Wandbildzyklen.<sup>489</sup> Aber auch Rückseiten von Münzen wurden durchaus von manchen Malern als Bildvorlagen genutzt. Ein Beispiel ist schon genannt worden: Bellinis Wiedergabe der Vorder- und Rückseite der Germania-Capta-

---

<sup>485</sup> Vgl. das Kapitel: *Zum Aussehen, zur Funktion und zum Standort ephemerer Triumphbögen* (Teil I), S. 55.

<sup>486</sup> Ebert-Schifferer 1988, S. 166.

<sup>487</sup> Zur Frage, ob auf dem Relief überhaupt ein Triumphbogen gemeint ist, vgl. das Kapitel: *Triumphbögen aus Sicht der heutigen archäologischen Forschung* (Einleitung), S. 21.

<sup>488</sup> Auch noch in Ripandas allegorischem *Triumph der Roma* (B 38; Abb. 187) in der benachbarten Sala delle Guerre Puniche sind zwei kleine Standfiguren auf dem Bogen aufgestellt.

<sup>489</sup> Schmitt 1974, S. 189 ff.; Weiss 1989, S. 195 ff.; Degenhart/Schmitt 1990 a, S. 214 ff.

Münze des Domitian auf folio 44 des Pariser Zeichnungsbandes (Abb. 181), und zwei weitere werden im folgenden Kapitel noch genannt: die Übertragung von Münzmotiven in die Reliefs der Triumphbögen in Ghirlandaios *Bethlehemitischen Kindermord* (B 18) und in Pinturicchios *Disput der heiligen Katharina* (B 26).<sup>490</sup> Münzbilder mit Abbildungen von Triumphbögen wurden hingegen weder von humanistischen Schriftstellern noch von Malern zur Rekonstruktion der einstigen Statuenbekrönung genutzt. Eine Ausnahme ist eine Wiedergabe des Trajansbogens von Ancona aus dem Umkreis des Giuliano da Sangallo in der Berliner Kunstbibliothek (Z 14; Abb. 51).<sup>491</sup>

Bei der Mehrzahl der gemalten Triumphbögen kommen keine bekrönenden Skulpturen vor.

### 3.2.2.2 *Der Reliefschmuck des Konstantinsbogens – Botticellis Stilkritik*

Auf Botticellis Fresko *Aufruhr gegen das Gesetz des Moses* in der Sixtinischen Kapelle (B 12; Abb. 189) ist eine Ansicht der Nordseite des Konstantinsbogens (Kat. 1; Abb. 190) wiedergegeben. Aber der Maler hat nicht nur bei der architektonischen Gliederung,<sup>492</sup> sondern auch beim Reliefschmuck des Bogens Veränderungen vorgenommen.

Die von Figuren überfüllten Friese über den seitlichen Durchgängen des originalen Konstantinsbogens sind auf dem Bild durch eine geringere Anzahl von Figuren und Figurengruppen ersetzt. Auf den Sockeln befinden sich Trophäen anstelle figürlicher Reliefs. Die Flußgötter in den Zwickeln der seitlichen Durchgänge sind durch Viktorien ausgetauscht, und die Putti, die in den Zwickeln des Hauptbogens zu Füßen der Viktorien stehen, fehlen. Sämtlicher Bildschmuck aus der unteren Partie des Bogens, den Botticelli in seinem Bild verändert hat, ist in konstantinischer Zeit entstanden. Alle anderen Schmuckelemente sind von älteren Bauwerken als Spolien hierher übertragen worden.<sup>493</sup> Bei den Reliefs, die Botticelli durch eigene Erfindungen ersetzt, handelt es sich um diejenigen, über die Raffael im sogenannten *Brief an Leo X.* (S 24) von 1519 sehr abschätzig schreibt.<sup>494</sup> Raffaels Äuße-

<sup>490</sup> Vgl. das Kapitel: *Ikographische und kompositorische Verknüpfungen der Reliefs mit den Bilderzählungen* (Teil III), S. 135 ff. Bellini und Ghirlandaio haben noch an anderen Stellen Münzbilder als Vorlagen verwendet. Zu Bellini vgl. Degenhart/Schmitt 1990 a, S. 220 ff.; zu Ghirlandaio vgl. Dacos 1962, S. 423 ff.; Dobrick 1981, S. 356 ff.

<sup>491</sup> Vgl. die Kapitel: *Skulptur- und Reliefschmuck* (Teil II), S. 84.

<sup>492</sup> Vgl. das Kapitel: *Botticellis Versionen des Konstantinsbogens* (Teil III), S. 109 f.

<sup>493</sup> Vgl. Kat. I.

<sup>494</sup> Magi 1956-57, S. 83 f.; Daltrop 1988, S. 169. Vgl. das Kapitel: *Skulptur- und Reliefschmuck* (Teil I), S. 39 f.

rung basiert jedoch offensichtlich auf einem Qualitätsurteil über den antiken Bildschmuck des Bogens, das sich bereits Jahrzehnte zuvor in den humanistischen Kreisen an der römischen Kurie gebildet hatte. Die Veränderungen von Botticellis Konstantinsbogen im Mosesbild sind die konsequente Umsetzung dieser Stilkritik, die auf vergleichendem Sehen mit einer anschließenden Qualitätsbeurteilung beruht.

Der Bogen auf Bonfiglis Fresko *Wunder des heiligen Ludwig von Toulouse* (B 3; Abb. 69) weist diese Umformungen nicht auf.<sup>495</sup> Es gibt dafür zwei Möglichkeiten der Erklärung. Entweder war die Unterscheidung zwischen qualitativ guten und schlechten Reliefs kurz nach 1450, als Bonfigli sich in Rom aufhielt, noch nicht Thema der Auseinandersetzung mit dem antiken Triumphbogen, oder aber der Maler hat keine Konsequenz daraus gezogen.<sup>496</sup>

Bei Peruginos Versionen des Konstantinsbogens in der *Schlüsselübergabe* (B 13; Abb. 75) sind die Motive aufgrund des nochmals verkleinerten Maßstabs stark vereinfacht. Der Schmuck des linken Bogens stimmt bis auf die freigelassenen Postamente mit dem an Botticellis Vorbild überein (Abb. 74). Die Veränderungen gegenüber dem originalen Bogen sind auch hier übernommen. Der rechte Bogen ist mit den gleichen Motiven geschmückt. Sie sind lediglich in veränderter Reihenfolge angeordnet.

### 3.2.2.3 *Ikongraphische und kompositorische Verknüpfungen der Reliefs mit den Bilderzählungen*

Eine naheliegende Begründung für das Einfügen antiker Architekturen in Bildhintergründe ist eine mehr oder weniger präzise Anspielung auf die Zeit und den Ort der dargestellten Handlung. Die meisten der biblischen Geschichten sowie der Wunder und Martyrien der Apostel und vieler Heiliger ereigneten sich zur Zeit des Römerreichs. Zwar waren aus den Quellentexten keine Details über die Ausstattung der Orte zu erfahren,<sup>497</sup> aber die eigene Anschauung an Kunst- und Bauwerken in Italien bot mit einem durch die Humanisten geschärften Blick genügend Material, um die Szenerien mit antikischem Beiwerk auszustaf-

---

<sup>495</sup> Die Reliefs stammen hier sowohl von der Süd- als auch von der Nordseite des Monumentes und sind auf dem Bild lediglich in veränderter Reihenfolge angeordnet. Vgl. das Kapitel: *Bonfiglis Konstantinsbogen* (Teil III), S. 109.

<sup>496</sup> Eine ähnliche Frage wurde durch die Beobachtungen aufgeworfen, die sich anhand des architektonischen Abschlusses von Bonfiglis Konstantinsbogen ergeben hatten. Vgl. die Kapitel: *Abschluß der Attika – Rekonstruktion des ursprünglichen Zustands?* (Teil III), S. 121.



fieren. Zeit und Ort ihres jeweiligen Bildthemas gaben den Malern oft den äußeren Anlaß, antike Bauwerke und andere Objekte zu studieren und in ihre Kompositionen einzufügen. Verbindungen zur dargestellten Handlung werden auf vielen Bildern dadurch hergestellt, daß die Reliefs der Bauten nicht dem architektonischen Vorbild entsprechen, sondern nach unterschiedlichen Vorlagen entworfen und inhaltlich oder kompositorisch auf das Geschehen bezogen werden.

Mantegnas gemalte Bogenarchitekturen aus der Cappella Ovetari in Padua sind mit einer Reihe von Motiven *all'antica* versehen. In den Triumphbogen im Fresko *Jakobus vor Herodes Agrippa* (B 1; Abb. 192) ist links des Durchgangs ein rechteckiges Relief mit einer Opferszene eingefügt, die eine inhaltliche Parallele zwischen dem Motiv des Opfertiers, dessen Tod kurz bevorsteht, und dem in dieser Szene zum Tode verurteilten Heiligen herstellt. Vorbildlich für die Komposition könnte eine Münze des Marc Aurel gewesen sein (Abb. 191).<sup>498</sup>

Nicht nur für den architektonischen Gesamtaufbau der beiden Bogenbauten im Jakobuszyklus hat Mantegna auf Zeichnungen aus dem Umkreis Bellinis zurückgegriffen,<sup>499</sup> sondern auch für einige Details der Dekoration. In seinen Triumphbogen in *Jakobus vor Herodes Agrippa* (B 1; Abb. 192) sind eine Inschrift und zwei Porträtmedaillons mit Imperatorenköpfen eingefügt, die sich insofern auf das Geschehen beziehen, als sie dem Bereich der Herrscherikonographie angehören und damit thematisch in das Ambiente passen, in dem sich die Verurteilungsszene abspielt. Die Inschrift und die beiden Medaillons kommen in vergleichbarer Anordnung auch auf folio 44 aus dem Pariser Zeichnungsbuch Bellinis vor (Abb. 193). Das Blatt zeigt eine musterbuchartige Zusammenstellung römischer Grabmäler, die aus Inschriften und Skulpturschmuck unterschiedlicher Herkunft kombiniert sind.<sup>500</sup> In der oberen Mitte des Blattes befinden sich Abzeichnungen der Vorder- und Rückseite der Germania-Capta-Münze, auf der eine Porträtbüste des Domitian sowie eine von einer sitzenden und einer stehenden Figur flankierte Trophäe zu sehen sind (Abb. 181). Der Kopf des Kaisers ähnelt dem linken Porträtmedaillon auf Mantegnas Fres-

---

<sup>497</sup> Vgl. das Kapitel: *Triumphbögen auf Bildern mit religiösen und weltlichen Themen* (Teil III), S. 94.

<sup>498</sup> Zum inhaltlichen Bezug vgl. Blum 1935, S. 34; Saxl 1957, S. 158; Knabenshue 1959, S. 67; Lightbown 1986, S. 397. Blum und Tamassia ziehen als mögliche Vorlage die oben genannte Münze des Marc Aurel heran. Vgl. Blum 1935, S. 12; Tamassia 1955-56, S. 220. Tamassia fühlt sich außerdem an ein Relief der Trajanssäule erinnert. Knabenshue meint, das Motiv sei römischen Grabreliefs entlehnt. Vgl. Knabenshue 1959, S. 67.

<sup>499</sup> Vgl. das Kapitel: *Mantegnas Varianten des Sergierbogens und des Titusbogens* (Teil III), S. 104 ff.

<sup>500</sup> Schmitt 1974, S. 212; Degenhart/Schmitt 1990 a, S. 201 ff.

ko (Abb. 182). In die Frisur beider ist ein Haarband gebunden, dessen Enden am Hinterkopf flattern. Auch die Anordnung der beiden Medaillons mit den sich anblickenden Porträtköpfen auf Mantegnas Bild kann durchaus von Bellinis Zeichnung angeregt worden sein. Das Grabmonument der Metellia Prima links auf dem Blatt zeigt gleich drei solcher Beispiele (Abb. 193). Die beiden oberen Kopfpaaire sind in einem großen Tondo zusammengefaßt, während die beiden unteren Porträts in getrennten Medaillons einander gegenüber angeordnet sind. Darunter befindet sich die Grabinschrift. In ähnlicher Weise sind rechts daneben auch die beiden Münzbilder über dem Monument mit der Inschrift T.PVLLIO platziert, auch wenn sie kein zusammenhängendes Ensemble bilden. Die Anordnung der beiden Porträtmedaillons sowie der Inschrift T.PVLLIO findet sich so auf dem Triumphbogen in *Jakobus vor Herodes Agrippa* wieder (Abb. 192). Selbst die Platzierung der Inschrift auf dem Sockel kann von Bellinis Blatt angeregt worden sein. Der zweite Grabstein von rechts zeigt eine vergleichbare Konstellation.<sup>501</sup>

Einige der von Mantegna verwendeten Motive sind in Bellinis Zeichnungsbüchern jedoch nicht zu finden. Dies sind die Vorbilder für den Figurenfries und die Pfeilerreliefs des Bogens in *Jakobus auf dem Weg zu seiner Hinrichtung* (B 2; Abb. 64). Anregungen hierfür können Medaillen, Münzen und Sarkophagreliefs gewesen sein, die in und um Padua zu finden waren und die Mantegna in neuen Kombinationen zusammengestellt hat.<sup>502</sup> Einige der schmückenden Motive können als Symbole des Todes (Meleager) und seiner Überwindung (Phaeton) gedeutet werden,<sup>503</sup> während Brustpanzer und Schild in den Bogenzwickeln der römischen Triumphsymbolik entstammen. Die Bedeutung dieser Motive spielt sowohl auf die Situation des Heiligen auf diesem Bildfeld als auch auf die Funktion der Kapelle als Ort der Erinnerung an den Verstorbenen an. Die Schmuckmotive der Bogenarchitektur dienen, wie auch auf dem anderen Fresko, dazu, den Eindruck einer authentischen römischen Architekturkulisse hervorzurufen. Dafür spricht auch, daß die Motive der Reliefs und die Texte der Inschriften inhaltlich nichts miteinander zu tun haben und daß sie an Stellen angebracht sind, an denen sie bei wirklichen Triumphbögen nicht zu finden sind.

---

<sup>501</sup> Degenhart und Schmitt datieren folio 44 und folio 45 aus Bellinis Pariser Zeichnungsbuch um 1440, deutlich vor den Beginn der Arbeit Mantegnas in der Cappella Ovetari. Bellini wird damit als entscheidender Vorläufer Mantegna eingeschätzt. Vgl. Degenhart/Schmitt 1990 a, S. 205. Gallerani hingegen plädiert aufgrund der zahlreichen Gemeinsamkeiten für eine etwa zeitgleiche Entstehungszeit der beiden Zeichnungen und der Fresken im selben humanistischen Umfeld um 1450. Vgl. Gallerani 1999, S. 180.

<sup>502</sup> Abbildungen der möglichen Inspirationsquellen sind zusammengestellt bei: Cieri Via 1983, S. 69 ff.

<sup>503</sup> Tamassia 1955-56, S. 218; Cieri Via 1983, S. 69 ff. Cieri Via teilt die Motive in zwei Gruppen ein: in Todessymbole und in Triumphsymbole, die auf das Fortleben über den Tod hinaus anspielen. Vgl. Cieri Via 1983, S. 69 ff.

Die ikonographischen Bezüge zur Handlung entstehen durch mehr oder weniger präzise inhaltliche Analogien.

Auf ähnliche Weise wie Mantegna bringen noch andere Maler des Quattrocento die Reliefs der gemalten Bögen mit dem Inhalt des jeweiligen Bildes in Übereinstimmung. So bezieht sich bei der Bogenarchitektur im Hintergrund von Pollaiuolos Tafel mit dem *Heiligen Sebastian* (B 7; Abb. 89) das gemalte Schlachtenrelief im Durchgang (Abb. 195) auf den Aktionsbereich römischer Soldaten, zu denen Sebastian gehörte. Der links am Boden Knieende (Abb. 196) geht auf einen Figurentypus zurück, der in der römischen Kunst wiederholt auftaucht, so als gefallener Krieger auf einem Schlachtensarkophag des 2. Jahrhunderts n. Chr. in der Villa Doria Pamphili (Abb. 197)<sup>504</sup> oder beim Selbstmord des Dakerfürsten Decabalus an der Trajanssäule (Abb. 198). Die anderen Figuren sind in freier Imitation antiker Reliefs komponiert.

Die Verurteilungsszene auf dem Tondo im Aufbau (Abb. 194) verweist auf das eigentliche Geschehen, indem sie auf die Vorgeschichte des Heiligen anspielt. Der Angeklagte wird von Soldaten zu Fuß und zu Pferde vor einen gekrönten Machthaber gebracht, ähnlich wie der römische Soldat Sebastian vor Diokletian geführt wurde. Gemäß der Vita des Heiligen in der *Legenda Aurea* wird Sebastian vom Kaiser nach seiner Abtrünnigkeit gefragt. Er antwortet darauf: „Ich habe Christum allzeit geehret um dein Heil und hab Gott im Himmel allzeit gebeten für das römische Reich“.<sup>505</sup> In diesem Kontext ist die Bogenarchitektur im Hintergrund als Symbol für das Römerreich zu verstehen, während der zusammenbrechende Aufbau zum einen auf das folgende Fehlurteil und zum anderen auf den einsetzenden Niedergang der heidnischen antiken Welt hinweist. Dieselbe Bedeutung haben auch die ruinösen antiken Architekturen im Hintergrund von Luca Signorellis Version der Sebastiansmarter (B 30; Abb. 90).

Der Triumphbogen im Hintergrund von Ghirlandaios *Bethlehemitischem Kindermord* (B 18; Abb. 199) ist dagegen in intaktem Zustand wiedergegeben. Er ist mit fünf Reliefs geschmückt. In der Attika sind links eine *adlocutio*, die Ansprache des Imperators an das Heer, nach einem Sesterz des Galba (Abb. 200), in der Mitte ein Kampfgetümmel nach einem heute im Louvre befindlichen Sarkophagfragment aus dem 2. oder 3. Jahrhundert n. Chr. mit einer Amazonenschlacht (Abb. 201) und rechts eine *adlocutio* nach einem Sesterz des Caligula (Abb. 202) eingefügt. Darunter befindet sich links das Motiv mit einem Feld-

---

<sup>504</sup> Wiemers 1989, S. 49 ff.

<sup>505</sup> De Voragine, Ed. Benz (1993), S.131.

herrs, der auf seinem Pferd über einen Gegner hinwegstürmt, nach einer Münze des Trajan (Abb. 203). Eine thematische Abweichung stellt das rechte Motiv nach einer Münze der Faustina (Abb. 204) dar, die Cybele auf einem von Löwen gezogenen Wagen zeigt.<sup>506</sup> Die Anordnung der Motive ist vornehmlich nach dekorativen Gesichtspunkten erfolgt. Der Reiter auf seinem galoppierenden Pferd und der von Löwen gezogene Wagen der Cybele stehen einander frontal gegenüber, während die beiden Szenen der *adlocutio* darüber in spiegelbildlicher Übereinstimmung das Feld in der Mitte einrahmen.

Die ikonographische und kompositorische Verknüpfung von antiken Formen mit der dargestellten Handlung ist auf Ghirlandaios Fresko mit dem *Bethlehemitischen Kindermord* (Abb. 84) besonders vielfältig. Die Reliefs des Triumphbogens weisen einige Parallelen zum Geschehen auf. So können der mordende Reiter links und die Mutter- und Fruchtbarkeitsgöttin rechts als Stellvertreter der beiden gegnerischen Parteien, die sich vor dem Bogen gegenüberstehen, verstanden werden. Der bewegte Kampf zwischen den Soldaten und den Müttern um ihre Kinder findet wiederum ein Echo in dem mittleren Schlachtenrelief des Triumphbogens. Zudem findet sich die Figurenkonstellation auf dem linken Relief mit dem Reiter, der von seinem Pferd auf einen Gegner niedersticht, in abgewandelter Form in der eigentlichen Kampfhandlung darunter wieder. Aber nicht nur die gemalten Reliefs am Triumphbogen, sondern die gesamte dargestellte Szene ist in der Art eines römischen Reliefs angelegt.<sup>507</sup> Die Figuren sind weitgehend auf einer Ebene angeordnet. Ghirlandaios Bestreben, auf diesem Fresko die antike Form mit der Handlung in Einklang zu bringen, wird noch zusätzlich dadurch unterstrichen, daß einzig auf diesem Bildfeld des Freskenzyklus' keine zeitgenössischen Betrachter anwesend sind und daß der Bogen das einzige antike Bauwerk in der gesamten Bildfolge ist.

Auch in Pinturicchios *Disput der heiligen Katharina* (B 26; Abb. 205) sind einige Details im bildlichen Dekor des Triumphbogens verändert. Das linke Relief in der Attika kommt in seinem Aufbau der Szene einer *submissio* nahe, der auf einen Sieg folgenden Unterwerfung von Kriegsgegnern. Es handelt sich auch hier um eine typisierte Szene aus dem Bereich der kaiserlichen Repräsentation, die auf Münzen und auf Staatsreliefs gleichermaßen zu finden ist.<sup>508</sup> Das aurelische Relief vom Konstantinsbogen an der Nordseite rechts außen (Abb. 206) zeigt den Imperator erhöht auf einem Podest sitzend, wie er mit seinem

---

<sup>506</sup> Vgl. zur Identifizierung der Motive und zu ihren Vorlagen: Dacos 1962, S. 436 f.

<sup>507</sup> Dacos 1962, S. 437 ff.

<sup>508</sup> Hölscher 2002, S. 263 & 265. Vgl. das Kapitel: *Triumphbögen aus Sicht der heutigen archäologischen Forschung* (Einleitung), S. 17 f.

Stab auf den vor ihn herantretenden Barbarenherrscher weist. Eine vergleichbare Komposition übernimmt der Maler für sein Relief. Rechts oben ist in Pinturicchios Triumphbogen eine Opferhandlung mit einer Gottheit auf einem Sockel wiedergegeben. Auch dieses Motiv gibt es in ähnlicher Art auf einem Tondo an der Südseite des wirklichen Konstantinsbogens (Abb. 207). Für drei der gemalten Tondi haben Pinturicchio höchstwahrscheinlich Münzbilder als Vorlagen gedient. Die Opferszene links ähnelt in ihrem Aufbau einer Münze des Antoninus Pius (Abb. 208), rechts daneben ist die Variante einer Decursio-Münze des Nero zu sehen (Abb. 209) und rechts außen eine Huldigungsszene nach einer Münze des Trajan (Abb. 210). Alle Szenen gehören inhaltlich in den Bereich des Krieges und des Triumphes, mit Ausnahme des ersten Tondo auf der rechten Seite. Gezeigt ist ein Mädchen, das einen Stier füttert. Das Mädchen ist wahrscheinlich einer Überlieferung des Apis-Kultes entnommen und stellt so eine Brücke zur persönlichen Symbolik des Papstes her.<sup>509</sup>

Eine sowohl kompositorische als auch inhaltliche Verbindung besteht zwischen dem gemalten Relief links oben in der Attika nach einer *submissio*, wo ein Herrscher auf einem Podest thront, und der vorne im Bild dargestellten Handlung (Abb. 78), wo Katharina vor den ebenfalls erhöht sitzenden Maxentius tritt. Pinturicchio ist nicht der einzige Maler, der für den Entwurf von Anklage- oder Verurteilungsszenen die antike Szene der *submissio* als formale Anregung nutzt. Wie schon bei Bellinis Zeichnung *Christus vor dem Hohen Rat* (Z 1; Abb. 18)<sup>510</sup> und bei Mantegnas Fresko *Jakobus vor Herodes Agrippa* (B 1; Abb. 63) wird auch hier die antike Unterwerfungsszene christlich uminterpretiert. Die von unten herantretenden Gnadenempfänger aus der Bevölkerung werden jeweils durch einzelne Angeklagte – christliche Märtyrer und Heilige, die sich vor einem nicht-christlichen Herrscher verantworten müssen – ersetzt.<sup>511</sup>

An den gemalten Triumphbögen sind wiederholt die Motive der *adlocutio*, der *submissio* oder Opferszenen zu finden. Sie gehören zu den festgelegten Topoi des römischen Herrscherideals und kommen in bestimmten Kompositionsschemata gleichermaßen auf Münzen und auf Staatsreliefs an Triumphbögen vor. Alle Szenen sind am Konstantinsbogen wiederzufinden (Abb. 206, 207 & 211). Auch das Motiv des Reiters, der auf einen am Boden

---

<sup>509</sup> Nach einem Bericht des Diodorus Siculus, *Bibliotheca historica* I, 85, durfte nach dem Tod eines heiligen Stieres der Nachfolger vierzig Tage lang nur von Frauen umgeben sein, ehe er als Gott nach Memphis gebracht wurde. Vgl. Poeschel 1999, S. 158.

Vgl. das Kapitel: *Zur symbolischen Bedeutung des Konstantinsbogens* (Teil III), S. 170.

<sup>510</sup> Vgl. das Kapitel: *Skulptur- und Reliefschmuck* (Teil II), S. 82.

<sup>511</sup> Eine weitere Adaption der antiken *submissio* ist die Gerichtsszene von Filippino Lippi in der Brancacci-Kapelle und ebenfalls von Filippino Lippi in der Cappella Strozzi in Santa Maria Novella, *Johannes im Kochkessel*.

liegenden Gegner hinwegstürmt, taucht sowohl auf Münzen (Abb. 203) als auch auf Reliefs mit Schlachtendarstellungen, beispielsweise am Konstantinsbogen (Abb. 212 & 213), häufig auf.<sup>512</sup>

Auf anderen Bildern, vor allem bei kleineren Formaten oder bei Kompositionen, in denen die Triumphbögen weit in die Hintergründe verschoben sind, kommen viele dieser Motive wieder vor. Die Maler übernehmen sie nicht wörtlich, sondern arbeiten sie in freier Anlehnung um und stellen sie je nach Bedarf zusammen. Entscheidend ist, daß es sich überwiegend um Motive handelt, die tatsächlich an Triumphbögen zu finden waren. So zeigt beispielsweise der Triumphbogen auf der Tafel mit der *Geschichte der Tuccia* (B 27; Abb. 110) bekannte Szenen und Motive: in der Attika links eine Opferszene, in der Mitte eine Szene, die der Komposition einer *submitio* nahekommt und auf der rechten Seite drei Pferde haltende Soldaten. Auf den beiden Tondi sind Reiter in Anlehnung an das Decursiomotiv zu erkennen, und auf der linken Schmalseite sind als Trophäen Brustpanzer und Rundschild eingefügt. Differenzierte inhaltliche und kompositorische Bezüge zur dargestellten Handlung wie auf den zuvor genannten Bildern werden hier nicht hergestellt.<sup>513</sup>

Festzuhalten ist, daß insgesamt nur sehr selten christliche oder überhaupt ganz neu erfundene Motive als Reliefs in gemalte Triumphbögen eingefügt werden. Die einzigen Anspielungen auf eine christliche Deutung finden sich bei Bonfiglis Konstantinsbogen im Fresko *Das Wunder des heiligen Ludwig von Toulouse* (B 3; Abb. 69), wo die Figuren der Daker mit Heiligenscheinen versehen sind,<sup>514</sup> und bei Oriolis Bild *Heimsuchung Mariä* (B 23;

---

<sup>512</sup> Reliefs mit Opferszenen können an unterschiedlichen Typen von Monumenten wie Tempeln, Altären, Triumphbögen oder Triumphsäulen angebracht sein. Schlachtenreliefs kommen vor allem an Triumphbögen und Triumphsäulen vor (z.B. der Große Trajanische Fries am Konstantinsbogen). Beide Szenen gibt es auch auf Sarkophagreliefs und Münzen. Vgl. Hölscher 2002, 259 ff.

<sup>513</sup> Freiere Varianten römischer Motive sind an vielen gemalten Triumphbögen zu finden. Die meisten der Motive gehören in den Bereich des Militärs, der Soldaten und des Triumphes. Ein Imperator auf seinem Wagen ist auf den Reliefs des gemalten Triumphbogens in Mantegnas *Heiligem Sebastian* (B 11; Abb. 137) im Louvre zu sehen, außerdem im mittleren Relief des Triumphbogens im Hintergrund des *Heiligen Sebastian* des Anonimo Veneziano (B 47; Abb. 140) und im Durchgangsrelief des Titusbogen auf Giulio Romanos *Triumph des Titus und Vespasian* (B 53; Abb. 93). Einen Beutezug mit Gefangenen zeigt das mittlere Relief des Triumphbogens in Botticellis *Geschichte der Lucrezia* (B 31; Abb. 80). Der Triumphbogen in der *Architektonischen Perspektive* (B 8; Abb. 136) ist mit Reitermotiven geschmückt, der Bogen auf der Tafel mit der *Geschichte der Griselda* (B 27; Abb. 139) zeigt Pferde und römische Soldaten in freier Zusammenstellung. Bei Signorellis Bogen im Hintergrund des *Heiligen Sebastian* (B 30; Abb. 168) ist im mittleren Relief eine Szene mit einem springenden Pferd und einer am Boden liegenden Figur zu sehen. In der Seitenansicht des Triumphbogens in Ripandas *Triumph der Roma* (B 38; Abb. 92) sind untereinander drei Reliefs wiedergegeben: ein Reiter in der Haltung des Decursio, zwei stehende Männer und ein phantastisches Meerwesen. Vgl. Ebert-Schifferer 1988, S. 138 f.

<sup>514</sup> Vgl. das Kapitel: *Zur symbolischen Bedeutung des Konstantinsbogens* (Teil III), S. 164 f.

Abb. 85), wo eine Abendmahlszene in die Attika des Triumphbogens eingefügt ist.<sup>515</sup> Die Triumphbögen werden in erster Linie als typische römisch-antike Monumente verstanden, als solche mit Dekorationsvarianten versehen und auch als solche in die Kontexte der einzelnen Bilder integriert. Eine *interpretatio christiana* erfolgt in der Regel nicht durch das Ersetzen heidnischer durch christliche Szenen, sondern durch das Bilden von inhaltlichen und formalen Analogien zwischen diesen.

In diesen Zusammenhang gehört noch die Symbolik antiker Ruinen in vielen Hintergründen von Bildern, die besonders häufig die Geburt Christi oder die Anbetung des Kindes zum Thema haben. Aus der *Legenda Aurea* stammt die weit verbreitete Geschichte vom heidnischen Templum Pacis, der in der Nacht der Geburt Christi in sich zusammenfiel.<sup>516</sup> Auf Francesco di Giorgios *Geburt Christi* (B 29; Abb. 87), Domenico Beccafumis *Geburt Christi* (B 51; Abb. 88), Cesare da Sestos *Anbetung der Könige* (B 46), Ludovico Mazzolinis *Anbetung der Könige* (B 43; Abb. 130) oder Pietro Sorris *Anbetung der Könige* (B 55; Abb. 131) ist der Tempel durch einen Triumphbogen ersetzt worden. Erst das Ruinöse, der Riß im Mauerwerk, macht ihn auf diesen Bildern zum Sinnbild für den Zusammenbruch des Heidentums und dessen Überwindung durch das Christentum.<sup>517</sup>

Neue Motive, für die kein antikes Vorbild gefunden werden kann, sind in den Triumphbögen im Hintergrund von Botticellis *Geschichte der Lucrezia* (B 31; Abb. 80) und auf Francesco di Giorgios *Geburt Christi* (B 29; Abb. 87) eingefügt. Auch sie stellen inhaltliche Parallelen zur Handlung her. Am Triumphbogen im Bild von Francesco di Giorgio sind zwei Tondi angebracht. Auf dem linken Tondo beweist Marcus Curtius seine Opferbereitschaft, indem er sich mit seinem Pferd in den brennenden Abgrund stürzt, auf dem rechten Tondo hält Mucius Scaevola tapfer seine Hand ins Feuer. Die Leiden der römischen Helden können hier als Vorläufer der Passion Christi gelesen werden.<sup>518</sup>

---

<sup>515</sup> Vgl. das Kapitel: *Die Pferde von San Marco – die Quadriga eines antiken Triumphbogens?* (Teil III), S. 141.

<sup>516</sup> De Voragine, Ed. Benz (1993), S. 50. Die Legende vom Templum Pacis taucht auch bei Petrarca, Giovanni Rucellai und Nikolaus Muffel auf. Vgl. Seidel 2003, S. 524. Vgl. auch: Dacos 1962, S. 428; Pinelli 1985, S. 289 f. Bis ins 16. Jahrhundert wurde die Konstantinsbasilika als "Templum Pacis" bezeichnet. Vgl. Buddensieg 1962, S. 37 ff.; Weiss 1989, S. 74.

<sup>517</sup> Tátrai 1979, S. 54; Seidel 2003, S. 524. Vgl. zur Ruine auf Geburtsdarstellungen: Settis 1986, S. 381. Die Symbolik läßt sich ebenso auf Mantegnas Jakobuszyklus beziehen, wo nur auf dem letzten Bild, der Ent-hauptung des Heiligen, die Bauwerke in ruinösem Zustand wiedergegeben sind. Zusammen mit seinem Tod wird hier gleichsam der Verfall der vorher heilen antiken Welt symbolisiert.

<sup>518</sup> Tátrai 1979, S. 54. Vgl. zu Botticellis Bild das Kapitel: *Triumphbögen als Ehrenmonumente und Triumphbögen als Stadttore* (Teil III), S. 153 f.

#### 3.2.2.4 Die Pferde von San Marco – die Quadriga eines antiken Triumphbogens?

Eine Besonderheit im Skulpturschmuck der gemalten Bögen sind die vier vergoldeten Pferde auf dem Triumphbogen in Pietro di Francesco Oriolis *Heimsuchung Mariä* (B 23; Abb. 224).<sup>519</sup> Sie erinnern sowohl in der Haltung als auch in ihrer Aufstellung an die Bronzeperde von San Marco in Venedig (Abb. 223).<sup>520</sup> Gleichzeitig lassen sie an Quadrigen denken, mit denen antike Triumphbögen ursprünglich geschmückt waren. Es stellt sich die Frage, warum Orioli sie hier eingefügt hat.

Bei den venezianischen Pferden handelt es sich um die einzige aus antiker Zeit erhaltene Bronzequadriga. Sie stand ursprünglich im Hippodrom von Konstantinopel und gelangte im Jahre 1204 als Kriegsbeute nach Venedig. Um die Mitte des 13. Jahrhunderts ist die Gruppe über dem Haupteingang an der Fassade von San Marco aufgestellt worden.<sup>521</sup> Auch wenn die Plazierung über dem gewölbten Eingangstor der Kirche an die Anordnung antiker Triumphbögen erinnert, so ist es doch eher unwahrscheinlich, daß die Pferde in Anspielung auf diesen Monumenttypus dort aufgestellt wurden. Ein derart ausgeprägtes antiquarisches Interesse läßt sich für das 13. Jahrhundert in Venedig nicht belegen.<sup>522</sup> Für die hervorgehobene Position an der Westfassade der Kirche ist – neben der politischen Machtbezeugung – eine andere Begründung wahrscheinlich: Während des Mittelalters war das Konzept der *Quadriga Domini* recht verbreitet, dem gemäß die vier Pferde die vier Evangelisten oder die vier Evangelien symbolisieren, die von Christus gelenkt werden. Die Assoziation einer römischen Triumphquadriga, die natürlich trotzdem auf der Hand lag, implizierte außerdem die Deutung der Pferde als Siegessymbol des Christentums.<sup>523</sup>

Seit dem 14. Jahrhundert waren die Pferde Gegenstand der Bewunderung gelehrter und interessierter Beobachter, die Mutmaßungen über ihr Alter, ihre Herkunft und ihre Bedeutung anstellten.<sup>524</sup> Aus den Schriftquellen des 14. und 15. Jahrhunderts geht jedoch nicht hervor, daß die Quadriga von Venedig mit antiken Triumphbögen in Verbindung gebracht wurde. Erst in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts entsteht durch den Vergleich mit

---

<sup>519</sup> Angelini, Alessandro: Pietro di Francesco Orioli, Visitazione della Madonna, in: Bellosi 1993, S. 458 ff.

<sup>520</sup> Nur die Haltung der Pferde ist gegenüber der venezianischen Quadriga vereinfacht worden. Beide Paare wenden jeweils den Kopf zur Mitte und alle Pferde heben das innen stehende Vorderbein.

<sup>521</sup> Borelli Vlad/Guidi Toniati 1982, S. 25 f.

<sup>522</sup> Jacoff 1993, S. 100 & 103 f. Vgl. auch: Greenhalgh 1984, S. 150.

<sup>523</sup> Jacoff 1993, S. 12 ff.

<sup>524</sup> Petrarca hebt in einem Brief von 1364 das hohe Alter und die Schönheit der Pferde hervor. Ciriaco d'Ancona besuchte im Jahre 1436 Venedig und schreibt die Pferde von San Marco dem Bildhauer Phidias zu. Zudem meint er, sie seien einst im Janustempel in Rom gewesen. Vgl. Borelli Vlad/Guidi Toniati 1982, S. 25 f.



Münzbildern die Vermutung, daß die Pferde einen Nerobogen in Rom gekrönt haben könnten.<sup>525</sup>

Bezogen auf Oriolis Bild wäre diese Interpretation von Bedeutung, wenn sie bereits einige Jahrzehnte früher nachzuweisen wäre. Die bekannten Schriftquellen helfen in dieser Hinsicht nicht weiter. Sie belegen lediglich, daß die berühmte Quadriga schon vom Beginn ihrer Rezeption an als Werk der Antike bestaunt wurde. Die Pferde auf Oriolis Bild sind nicht als zusammenhängende Quadriga auf dem Triumphbogen aufgestellt, sondern sie stehen getrennt voneinander vor der Attika, die sie wie eine Wand hinterfängt. Der Maler orientiert sich an der tatsächlichen Disposition der Pferde vor der Fassade von San Marco und macht offensichtlich keinen Vorschlag für das ursprüngliche Aussehen eines antiken Triumphbogens. Hätte der Maler von römischen Münzbildern Kenntnis gehabt, auf denen der einstige Skulpturschmuck zu sehen ist, dann hätte er die Pferde nicht vor der Attika, sondern oben auf dem Bogen platziert. Das archäologische Interesse steht hier nicht im Vordergrund. Noch ein weiteres Detail entkräftet die Vermutung, daß es sich hier um eine Antikenrekonstruktion handeln könnte: Im Relief des Triumphbogens ist ausnahmsweise keine antike Szene zu sehen, sondern ein Altar, um den sich stehende und knieende Mönche herumgruppieren. Möglicherweise handelt es sich um eine Abendmahlsszene. In Anbetracht der Tatsache, daß hier kein antikes, sondern ein christliches Motiv in die Attika des Bogens eingefügt ist, liegt es nahe, auch die Pferde wie in Venedig als christliche *Quadriga Domini* zu verstehen. In Kombination mit dem Triumphbogen wird die Vorstellung vom christlichen Triumph unmißverständlich hervorgehoben. Auf diese Weise interpretiert ergibt sich eine direkte symbolische Verbindung zur dargestellten Szene der Heimsuchung, indem die bevorstehende Geburt Christi den Siegeszug des Christentums einleitet.

Über den Auftraggeber des Bildes ist nichts bekannt, und auch seine Provenienz ist nicht sicher belegt. Bevor die Tafel 1821 in die Pinacoteca di Siena kam, war sie den vagen und unstimmen Angaben von Autoren des frühen 19. Jahrhunderts zufolge im Besitz von Mönchen, über deren Ordenszugehörigkeit Unklarheit besteht.<sup>526</sup> Eine Erklärung für das Einfügen der Pferde von San Marco könnte sein, daß der dem Mönchsorden nahestehende Auftraggeber der Tafel aus Venedig stammte. Um dies im entfernten Siena zur Anschauung zu bringen, fügte er die berühmten Bronzepferde seiner Heimatstadt deutlich sichtbar

---

<sup>525</sup> Sebastiano Erizzo bildete in seinem *Discorso sopra le medaglie antiche* von 1559 einen neronischen Sesterz ab und vermutete in seinem Kommentar, daß die Pferde von San Marco identisch seien mit der Quadriga, die den auf der Münze abgebildeten Triumphbogen bekrönte. Vgl. ausführlich zur Geschichte und zu den Quellen der Pferde von San Marco: Perry 1982, S. 17 ff.; Borelli Vlad/Guidi Toniati 1982, S. 25 ff.

in das von ihm gestiftete Bild ein.<sup>527</sup> Die Anspielung auf die Herkunft des Auftraggebers konnte auch durchaus verstanden werden, denn die Pferde galten seit dem Mittelalter als Wahrzeichen Venedigs und als Symbol für seine Stärke.<sup>528</sup>

Vier vergoldete Pferde schmücken außerdem den Triumphbogen auf der ebenfalls aus Siena stammenden Tafel mit der *Geschichte der Griselda* (B 27; Abb. 226). Die Pferde sind hier nur als halbe Figuren zu sehen, aber sie sind ähnlich wie auf Oriolis Bild auf dem Gebälk vor der Attika plaziert. Erneut stellt sich die Frage, was die Pferde mit dem Inhalt des Bildes zu tun haben. Die Tafel ist die erste von drei Spallieratafeln, die aus Anlaß der Doppelhochzeit der Brüder Antonio und Giulio Spannocchi in Siena im Jahre 1493 gemalt worden sind. In einer Beschreibung des ephemeren Triumphbogens, der zu den Feierlichkeiten errichtet wurde, ist zwar von bekrönenden Figuren die Rede, nicht aber von Pferden.<sup>529</sup> Auch inhaltliche Bezüge zu Venedig lassen sich nicht herstellen. Die beiden Bräute kamen aus Siena und aus Rom,<sup>530</sup> und die dargestellte Geschichte der Griselda spielt in Oberitalien, vermutlich in der Nähe von Bologna.<sup>531</sup> Eine mögliche Antwort wäre, daß Oriolis Bild als Anregung für den unbekannten Meister der Griselda gedient hat, ohne daß hier eine weitere Bedeutung zugrundeliegen muß.<sup>532</sup>

---

<sup>526</sup> Angelini, Alessandro: Pietro di Francesco Orioli, Visitazione della Madonna, in: Bellosi 1993, S. 458.

<sup>527</sup> Auch das Gewässer und der Hafen im Hintergrund könnten als Hinweise auf Venedig verstanden werden.

<sup>528</sup> Vgl. die Auswertung der Schriftquellen bei: Borelli Vlad/Guidi Toniati 1982, S. 25 ff.; Perry 1982, S. 17 ff.

<sup>529</sup> Ugurgieri Azzolini, L.: *Le pompe sanesi o' vero relazione delli huomini e donne illustri di Siena e suo stato*, Bd. II, Pistoia 1649, S. 323 f.: "Arrivate al detto Palazzo degli Spannocchij loro habitazione, trovarono che nella porta principale v'era fatto un arco trionfale, come usavano anticamente i Romani a' loro Cittadini, quando tornavano vittoriosi alla Patria, con quattro huomini famosi armati con l'arme in mano sopra detto Arco." Zitiert nach: Tátrai 1979, S. 54 ff.

<sup>530</sup> Tátrai 1979, S. 54.

<sup>531</sup> *Dekameron* 10,10.

<sup>532</sup> Bisher fehlen Schriftquellen, aus denen eine genaue Datierung des Bildes von Orioli und des Bildes vom Griselda-Meister hervorgeht. Ein stilistischer Vergleich mit anderen Werken des Malers veranlaßt Angelini (in: Bellosi 1993, S. 458), die *Heimsuchung* von Orioli in das letzte Jahrzehnt des Quattrocento zu datieren. Dabei bildet das Jahr 1487, bis zu dem sich Orioli wahrscheinlich in Urbino und nicht in Siena aufhielt (Angelini 1982, S. 33), den *terminus post quem* und der Tod des Malers im Jahre 1496 den *terminus ante quem*. Die Tafeln mit der Geschichte der Griselda sind laut Tátrai, in den Jahren nach der Hochzeit im Jahre 1493 gemalt worden (Tátrai 1979, S. 55). Der Vergleich der Pferde auf den Triumphbögen kann hier einen Beitrag zur Präzisierung leisten, zumindest was die Reihenfolge der Bilder anbelangt. So ist es zunächst auffällig, daß die Pferde von San Marco auf zwei etwa zeitgleichen Bildern aus Siena vorkommen. Auf Oriolis Bild beziehen sie sich höchstwahrscheinlich auf die Herkunft des Auftraggebers. Ihr Auftauchen auf der Griseldatafel findet jedoch keine plausible Erklärung außer jener, daß sie auf das große Altarbild Oriolis anspielen, das demnach als erstes gemalt worden sein muß. Noch auf einem weiteren Sieneser Bild kommen Pferde auf einem triumphbogenartigen Bau vor, nämlich im Hintergrund der Tafel mit der *Himmelfahrt Christi* (B 25; Abb. 225) von Benvenuto di Giovanni. Aus einer Inschrift läßt sich das Entstehungsjahr 1491 ablesen (Bandera 1999, S. 238). Anhand des Pferdemotivs kann folgende zeitliche Reihenfolge abgeleitet werden: Oriolis *Heimsuchung Mariä* nach 1487 und vor 1491 (weil in diesem Jahr die Pferde bei Benvenuto di Giovanni auf-

In der Sieneser Malerei läßt sich im letzten Jahrzehnt des Quattrocento eine Tendenz beobachten, daß neue Elemente in die Bildkompositionen aufgenommen werden, die in anderen Kunstzentren bereits Gegenstand der künstlerischen Beschäftigung waren. Einer dieser Aspekte ist die Auseinandersetzung mit der Linearperspektive. Für Orioli läßt sich in den um 1490 gemalten Bildern eine gezielte Suche nach perspektivischen Lösungen erkennen, die sich an den Werken Piero della Francescas und Francesco di Giorgios in Urbino orientiert.<sup>533</sup> Insbesondere die hier zur Diskussion stehende Tafel mit der *Heimsuchung Mariä* (B 23; Abb. 85) weist deutliche Bezüge zur *Architektonischen Perspektive* in Baltimore (B 8; Abb. 72) und zur *Architektonischen Perspektive* in Berlin auf.<sup>534</sup> Der Blick des Betrachters wird auf Oriolis Bild durch die freie Mittelachse zwischen den beiden Hauptfiguren, unterstützt durch die streng linearperspektivisch konstruierte Marmorinkrustation des Fußbodens, in die Tiefe des Bildes gezogen. Hier liegen Schiffe an einer Hafenmole, dahinter öffnet sich das Meer. Der Eindruck kommt dem auf der Berliner Tafel besonders nahe, während der im Zentrum der Komposition plazierte Triumphbogen von der Tafel in Baltimore angeregt zu sein scheint.

Eine wichtige Rolle in bezug auf die Aufnahme neuer Bildlösungen spielen auch die Auftraggeber, die durch die Berufung bekannter Künstler, die Erfahrungen außerhalb von Siena gesammelt hatten,<sup>535</sup> ihr Selbstbewußtsein und ihren Reichtum, aber auch ihre Offenheit zu demonstrieren suchten.<sup>536</sup> So waren etwa die Spannocchi eine der reichsten Bankiersfamilien der Stadt, und die Hochzeit ihrer Söhne, insbesondere die Errichtung des Triumphbogens, auf die sich die erste der drei Tafeln mit der *Geschichte der Griselda* (Abb. 243) auch bezieht, war ein äußerst kostspieliges Unterfangen.<sup>537</sup>

---

tauchen); Benvenuto di Giovanni *Himmelfahrt Christi* (1491; gesichertes Datum); *Geschichte der Griselda* (nach 1493; *terminus post quem*).

<sup>533</sup> Angelini 1997, S. 310 f. Angelini rekonstruiert anhand verschiedener Quellen den Lebenslauf des Malers Orioli. Vgl. Angelini 1982, S. 32. Für die Jahre 1484-87 fehlen schriftliche Dokumente. Stilistische Veränderungen in Oriolis Werk führen aber laut Angelini zu der Annahme, daß sich der Maler zusammen mit Francesco di Giorgio, der zu dieser Zeit in Urbino für die Montefeltre tätig war, ebenfalls in dieser Stadt aufhielt.

<sup>534</sup> Allerdings ist lediglich für die heute in Urbino aufbewahrte Tafel die Herkunft aus Urbino selbst mit einiger Sicherheit anzunehmen, während für die beiden anderen in Baltimore und Berlin befindlichen Tafeln weder der Entstehungs- noch der ursprüngliche Aufbewahrungsort geklärt werden konnte. Die engen Verbindungen lassen aber vermuten, daß auch die beiden anderen Tafeln aus Urbino stammen. Vgl. Krautheimer 1994, S. 256.

<sup>535</sup> Orioli verbrachte eine Zeitlang in Urbino (vgl. Anmerkung 532) und der Meister der *Griselda* war als Gehilfe von Perugino und Bartolomeo della Gatta an der Ausmalung der Sixtinischen Kapelle beteiligt (Angelini 1997, S. 312). Beide Maler prägten das künstlerische Ambiente der neunziger Jahre in Siena. Vgl. Angelini 1997, S. 312 ff.

<sup>536</sup> Angelini 1982, S. 35.

<sup>537</sup> Tátrai 1979, S. 56.

Das Auftauchen von Triumphbögen auf Sieneser Bildern in den letzten Jahren des Quattrocento ist Ausdruck dieser neuen Offenheit und des Bestrebens, an die aktuellen künstlerischen Tendenzen anzuknüpfen. In Siena selbst gab es keine römischen Bögen, auf die die Künstler hätten anspielen können.

### 3.2.3 Farben

#### 3.2.3.1 *Nachahmung wertvoller Steine und Metalle*

In bezug auf die Verwendung von Farben boten antike Triumphbögen nur wenig Anregung.<sup>538</sup> So sind auch die meisten der gemalten Bögen in hellen Braun- oder Grautönen gehalten, um die Farbe des Steins zu imitieren, die den antiken Denkmälern entsprach. Dies trifft auch für die Stadtansichten in den Hintergründen von Mantegnas Bildern mit der *Begegnungsszene* (B 4; Abb. 68) und dem *Heiligen Sebastian* (B 11; Abb. 67) zu, wo Triumphbögen als Stadttore fungieren. Hier trägt die naturalistische Farbgebung dazu bei, den Bogencorpus jeweils von den angebauten Mauern abzusetzen. Die Farbe verdeutlicht die verwendeten Materialien: Die hellen, marmorverkleideten Bogentore grenzen an rötliche Quader- und Ziegelmauern.<sup>539</sup>

Bei Bonfiglis Version des Konstantinsbogens (B 3; Abb. 69) ist in den Ecken des rechteckigen Feldes, das die Tondi umgibt, dunkelrote Farbe zu sehen. Sie steht für den roten Porphyr, der an diesen Stellen tatsächlich in die Dekoration eingefügt war (Kat. 1; Abb. 70). Es fällt auf, daß das Rot auf dem Bild symmetrisch verteilt ist. Gefärbt sind die beiden oberen Ecken und in der Mitte das untere zwickelförmige Feld zwischen den Tondi. Auf der gegenüberliegenden Seite ist gerade noch zu sehen, daß auch hier übereinstimmend die obere Ecke rot gemalt ist. Diese dekorativ gesetzten Farbakzente stimmen sicherlich nicht mit dem damaligen Zustand überein. Die Verteilung kann eher mit Bonfiglis Arbeitsweise erklärt werden. So ist es wahrscheinlich, daß der Maler in Perugia auch die Farbe frei aus der Erinnerung in den Bogen eingefügt hat.<sup>540</sup> Daß Bonfigli überhaupt den ursprünglichen Einsatz von Farbe berücksichtigt hat, ist aber ein weiterer Beweis dafür, daß sein Ziel darin lag, ein möglichst wirklichkeitsnahes Abbild des Konstantinsbogens zu geben. Seine Wie-

---

<sup>538</sup> Vgl. das Kapitel: *Triumphbögen aus Sicht der heutigen archäologischen Forschung* (Einleitung), S. 16.

<sup>539</sup> Esch 1984, S. 294. Vgl. das Kapitel: *Triumphbögen als Ehrenmonumente und Triumphbögen als Stadttore* (Teil III), S. 155 f.

<sup>540</sup> Vgl. zur Arbeitsmethode Bonfiglis das Kapitel: *Bonfiglis Konstantinsbogen* (Teil III), S. 110.

dergabe dokumentiert, daß das äußere Erscheinungsbild des Bogens sich im Quattrocento nicht wesentlich von dem heutigen unterschied. Das Gelb der Säulen ist nicht hervorgehoben, so wie es sich auch heute kaum vom Grau des Baukörpers abhebt.

Bei anderen gemalten Bögen weicht die Farbgebung jedoch von der Realität ab. Ihnen ist gemeinsam, daß durch den Einsatz bestimmter Farben der Eindruck wertvoller Materialien hervorgerufen werden soll.

Besonders farbenfroh ist die Architektur auf der kleinen Tafel *Der heilige Bernhardin heilt ein junges Mädchen* (B 6; Abb. 71), die Pintoricchio zugeschrieben wird. Die vorherrschenden Farben der Dekoration sind Blau und Gold, die vom Weiß der Archivolten, Architrave, Gesimse und Sockel wirkungsvoll umrahmt werden. Der Durchgang des Triumphbogens ist von dunkelroten Porphyrsäulen mit goldenen Basen und Kapitellen flankiert. Diese stehen auf Postamenten, in die rosafarbene Marmorplatten eingelassen zu sein scheinen. Der bekrönende Skulpturschmuck imitiert goldglänzendes Metall. Der Gebrauch der Farben erfolgt offensichtlich nicht wie bei Bonfigli mit dem Ziel, das tatsächliche Aussehen der Architektur wiederzugeben, sondern zu dem Zweck, durch die Simulation besonderer Steine und teurer Vergoldung eine prunkvolle Wirkung hervorzurufen.<sup>541</sup>

In ähnlichen Farben ist der Aufbau auf Peruginos Bögen in der *Schlüsselübergabe* (B 13; Abb. 77) gehalten. Zwei goldene Bukranionfriese auf dunkelblauem Grund rahmen jeweils einen breiten Streifen ein, bei dem durch die Farben Grün und Rot der Einsatz wertvoller Intarsien vorgetäuscht wird. Die Skulpturen auf der Attika, bestehend aus Kandelabern, Girlanden und Putten, sind wiederum vergoldet. Gold ist auch bei den Triumphbögen von Pinturicchio im *Disput der heiligen Katharina* (B 26; Abb. 78) und von Botticelli auf der Tafel mit der *Geschichte der Lucrezia* (B 31; Abb. 80) die dominierende Farbe. Bei Pinturicchio sind die vertikalen und horizontalen Gliederungselemente des Bogens sowie der Aufbau vergoldet, bei Botticelli die Relieffelder und die vier Skulpturen vor der Attika. In die vorgezogene Decke sind hier zudem fingierte rote und dunkle Steinplatten eingelegt. Die auffallende Farbigkeit dieser gemalten Triumphbögen ruft Beschreibungen ephemerer Architekturen, die zu festlichen Anlässen errichtet wurden, in Erinnerung. Diesen gemäß

---

<sup>541</sup> Der gemalte Rahmen der einzelnen Tafeln simuliert zudem eine Schmuckleiste mit eingelegten Edelsteinen. Ein Abbildung mit dem Rahmen ist zu finden bei: Garibaldi 2004.

konnten Teile der Bauten vergoldet sein oder zumindest Metalle wie Gold und Bronze imitieren, ebenso wie wertvolle bunte Steine.<sup>542</sup>

Die beiden Bögen von Pintoricchio auf der Tafel *Der heilige Bernhardin heilt ein junges Mädchen* und in der *Schlüsselübergabe* sowie von Pinturicchio auf dem Fresko *Disput der heiligen Katharina* wiesen bereits durch ihren bekrönenden Skulpturschmuck Parallelen zu solchen Festbögen auf (Abb. 176-178).<sup>543</sup>

Letztlich kann auch noch die farbliche Gestaltung zwei weiterer gemalter Architekturen auf den Eindruck von Festarchitekturen zurückgeführt werden. So sind die Basen und Kapitelle bei der festlichen Loggia, unter der sich das *Hochzeitsbankett des Nastagio degli Onesti* (B 15; Abb. 79) von Botticelli abspielt und beim Triumphbogen auf der Tafel mit der *Geschichte der Tuccia* (B 10; Abb. 110) als Imitationen gold glänzenden oder dunkel schimmernden Metalls ausgeführt.

Auf Oriolis Tafel mit der *Heimsuchung Mariä* (B 23; Abb. 85) schmücken vier vergoldete Pferde den Bogen. Hier entspricht die Angabe des Materials den wirklichen Vorbildern, den Pferden von San Marco. Übereinstimmend sind auch die seitlich auf der Attika platzierten Figuren mit Gold überzogen und stehen im Kontrast zum Graubraun des steinernen Bogenkörpers. In Anlehnung an dieses Bild sind auch auf der Tafel mit der *Geschichte der Griselda* (B 27; Abb. 86) die vier Pferdebüsten sowie die vier freistehenden Figuren auf der Attika vergoldet.<sup>544</sup>

---

<sup>542</sup> Vgl. das Kapitel: *Zum Aussehen, zur Funktion und zum Standort ephemerer Triumphbögen* (Teil I), S. 55. Eine Vorstellung vom Farbeinsatz bei temporären Architekturen kann auch der kulissenhafte Marsaltar im Fresko *Der heilige Philippus vor dem Marstempel* von Filippino Lippi in der Cappella Strozzi in Florenz vermitteln. Die drei Säulen links und rechts des Altars imitieren verschiedene Gesteinsarten, während die Kapitelle aus Bronze und das große Gebälk aus Gold zu sein scheinen. Auf dem gegenüberliegenden Fresko *Johannes der Evangelist erweckt Drusiana zum Leben* steht auf der rechten Seite eine leicht geschwungene Schauwand mit Nischen, die im Aufbau an einen Triumphbogen erinnert. Zum Marsaltar vgl. Helas 1999, S. 188.

<sup>543</sup> Vgl. das Kapitel: *Skulpturen auf der Attika* (Teil III), S. 127 f.

<sup>544</sup> Vgl. das Kapitel: *Die Pferde von San Marco – die Quadriga eines antiken Triumphbogens?* (Teil III), S. 142.

3.2.3.2 *Blau, Gold und Stuck – Steigerung der Malmaterialien beim Konstantinsbogen  
in der Sixtinischen Kapelle und im Appartamento Borgia*

Mit Gold überzogen ist auch der Konstantinsbogen auf Botticellis Fresko *Aufbruch gegen das Gesetz des Moses* (B 12; Abb. 76). Der Corpus des Bogens ist in hellgrauer Steinfarbe wiedergegeben. Davon abgesetzt sind sämtliche Figuren des Relief- und Skulpturschmucks, aber auch Teile der Architektur. Vor allem einige horizontale Linien werden durch das Gold hervorgehoben: der Palmettenfries im Gebälk und parallel dazu die Figurenfrieze unterhalb der Tondi und das abschließende Gesims oberhalb der Inschrift. Letzteres akzentuiert den Übergang vom intakten zum ruinösen Teil des Bogens.<sup>545</sup>

Die Verwendung von Gold war ein strittiger Punkt bei der Ausmalung der Sixtinischen Kapelle. Vasari berichtet in der Vita des Cosimo Rosselli, der die Fresken *Anbetung des Goldenen Kalbes*, *Bergpredigt* und *Das letzte Abendmahl* gemalt hat, wie der wenig kunstverständige Papst Sixtus IV. nach Vollendung der Fresken bei Rosselli speziell den Einsatz wertvoller Farben wie Ultramarin und Gold lobt, obwohl es gerade auf diesen Bildern laut Vasari an *invenzione* und *disegno* mangelt. Aufgrund des Urteils des Papstes werden nun die anderen, eigentlich besseren Künstler, die sich zuvor über die mangelnden Fähigkeiten Rossellis lustig gemacht hatten, von jenem ausgelacht und vom Papst dazu aufgefordert, ihre Werke nach dem Vorbild Rossellis farblich umzugestalten.<sup>546</sup>

In Vasaris anekdotenhaftem Bericht wird eine bereits in Albertis Traktat *Della Pittura* angesprochene Diskussion um die Verwendung wertvoller Farben, vor allem um den

---

<sup>545</sup> Vgl. das Kapitel: *Zur symbolischen Bedeutung des Konstantinsbogens* (Teil III), S. 167.

<sup>546</sup> "Dicesi che il papa aveva ordinato un premio, oltre il pagamento, a chi meglio avesse lavorato, e questo s'aveva a dare a chi con lode e merito al giudizio del pontefice fosse paruto. Laonde finite le storie, venne Sua Santità a veder l'opera, e già ciascuno de' maestri aveva procurato far sí, che 'l premio e l'onore fosse suo. Per il che sentendosi Cosimo più debile d'invenzione e di disegno, cercò occultare il suo difetto. Onde e' coperse tutta questa opera di finissimi azzurri ultramarini e di vivaci colori, e con molto oro illuminò la storia: né albero, né erba, né panno, né nuvolo rimase, che lueggiato non fosse, credendosi che 'l papa, come di quella arte poco intendente, gli dovesse donare la vittoria. Venne il giorno ch' ogni maestro doveva la sua opera scoprire, perché egli ancora mostrò la sua, de la quale fu da que' maestri assai riso e schernito, sí come quegli che la sua debolezza più tosto ucellavano che ne avessero compassione. Il papa andò a vedere l'opera della cappella finita, e giunto in quella, l'azzurro, l'oro e gli altri be' colori di Cosimo in un tratto gli abbagliarono gli occhi, perché questa assai più di tutte l'altre gli piacque, come a persona che aveva poco giudizio in tal professione. Onde giudicò Cosimo molto meglio aver sodisfatto e lavorato, che gli altri più eccellenti di lui non avevano fatto. E così fece dare a Cosimo il premio ordinato, come a più valente e migliore artefice de gli altri. E comandò a coloro che acconciassero d'oro le loro istorie e le coprissero di migliori azzurri, acciò che elle fussero simili a quelle di Cosimo nel colorito e nella ricchezza. Laonde i poveri pittori mal contenti anzi pure disperati, per soddisfare alla poca intelligenza del Padre Santo, si diedero a guastare tutto quel buono che avevano fatto. Risesi Cosimo di costoro più che essi non avevano riso di lui quando lo ucellavano del tanto oro; e tornatosene a Fiorenza onorato et assai bene agiato, attese a lavorare al solito suo, avendo sempre in sua compagnia in tutte le cose Piero di Cosimo suo discepolo, che lo aiutò in Roma e per tutto." Zitiert nach: Vasari, Ed. Bellosi/Rossi (1986), Bd. I, S. 441 f. Vgl. Zöllner 2005, S. 96 f.

Gebrauch von Gold, aufgenommen.<sup>547</sup> Von Alberti und Vasari wird die malerische Technik deutlich höher bewertet als der Einsatz wertvoller und bunter Farbpigmente. Diese kunsttheoretische Kontroverse täuscht jedoch darüber hinweg, daß der Einsatz von Gold auch symbolische Gründe haben konnte.<sup>548</sup>

In der Sixtinischen Kapelle hat die Verwendung von Gold zudem noch einen anderen, praktischen Grund. Goldene Punkte und Schraffuren sind über Kleider, Bäume und Bauwerke aller Bilder des Quattrocentozyklus' verstreut. Die Vergoldung war der letzte Schritt in der Maltechnik und trug dazu bei, den von unterschiedlichen Künstlern ausgeführten Bildfeldern einen einheitlicheren Gesamteindruck zu verleihen.<sup>549</sup> Die größte Menge an Gold ist jedoch auf den Konstantinsbogen im Mosesbild konzentriert. Nicht zuletzt das teure und prunkvolle Malmaterial kennzeichnet ihn als einen Kulminationspunkt des Programms.<sup>550</sup>

Bei Peruginos Triumphbögen im gegenüberliegenden Bild mit der *Schlüsselübergabe* (B 13; Abb. 77) wird zwar weniger Gold verwendet als bei Botticellis Bogen, aber die bunten Steine der kastenartigen Aufbauten mit ihren Bekrönungen stellen, trotz des kleineren Maßstabs, sowohl eine optische als auch eine symbolische Steigerung dar.<sup>551</sup>

Nochmals gesteigert wird der Materialaufwand bei Pinturicchios Version des Konstantinsbogen im Fresko mit dem *Disput der heiligen Katharina* (B 26; Abb. 78) im Appartamento Borgia. Pinturicchio verteilt das Gold nicht nur partiell, sondern flächendeckend auf alle den Bau horizontal und vertikal gliedernden Architekturelemente. Die Tondi, die rechteckigen Reliefs in der Attika und das Ornamentband unterhalb der Inschrifttafel sind mit braunen Farben gemalt,<sup>552</sup> während die übrigen Flächen mit Ultramarin ausgefüllt sind. Gold und Ultramarin waren bis ins 15. Jahrhundert die teuersten und wertvollsten Farben und ihre Verwendung beschränkte sich meist auf sehr kostbare Bildpartien.<sup>553</sup> Der verschwenderische Umgang mit teuren Malmaterialien weist auch hier wieder den Konstantinsbogen als besonders wichtiges Motiv aus. Überdies wendet Pinturicchio noch einen zusätzlichen Kunstgriff an: Die vier Säulenachsen mitsamt ~~den Kriegerfiguren und den bekrönenden Kandelabern~~ sowie der Stier in der Mitte sind

<sup>547</sup> Leon Battista Alberti: *Della Pittura*, § 25 (Alberti, Ed. Bätschmann/Gianfreda (2002), S. 100 ff.) und § 49 (Alberti, Ed. Bätschmann/Gianfreda (2002), S. 146 ff. Vgl. Maurer 1999, S. 262 ff.

<sup>548</sup> Zöllner 2005, S. 96 f. Vgl. das Kapitel: *Zur symbolischen Bedeutung des Konstantinsbogens* (Teil III), S. 169 ff.

<sup>549</sup> De Luca 2003, S. 88 f.

<sup>550</sup> Vgl. das Kapitel: *Zur symbolischen Bedeutung des Konstantinsbogens* (Teil III), S. 169 f. Beachtenswert ist noch, daß beim Septizonium rechts neben dem Konstantinsbogen nur die Basen und Kapitelle der Säulen vergoldet sind.

<sup>551</sup> Vgl. das Kapitel: *Zur symbolischen Bedeutung des Konstantinsbogens* (Teil III), S. 169.

<sup>552</sup> Wenn hier Umbra verwendet wurde, dann wäre dies durch die Neuheit des Malmaterials (Doerner, Ed. Hoppe (2001), S. 93) noch ein weiterer Versuch, Botticellis Bogen an Kostbarkeit zu übertreffen.



bekrönenden Kandelabern sowie der Stier in der Mitte sind stuckiert und treten halberhaben aus der Fläche hervor. Dadurch erhält der Triumphbogen in diesem Bild nicht nur eine scheinbare, sondern eine wirkliche Plastizität. Eine weitere Besonderheit liegt darin, daß der Konstantinsbogen als einziges Motiv in den Wandfresken des Raumes durch diese gerade erst wiederbelebte antike Technik hervorgehoben ist.<sup>554</sup> Vasari äußert sich in der *Vita Pinturicchios* zur Technik des Malers äußerst kritisch. Er bemängelt bei ihm grundsätzlich den Gebrauch von Gold und speziell bei diesem Bild die Verwendung von Stuck mit drastischen Worten. Laut Vasari verursacht das Relief des Bogens gegenüber den gemalten Figuren eine für den Betrachter verwirrende räumliche Verzerrung. In seinen Augen ist dies die größte Ketzerei in der Kunst.<sup>555</sup> Auch hier zieht Vasari die symbolische Bedeutung des Materials nicht in Erwägung.

Ebenso wie bei den Fresken von Botticelli und Perugino in der Sixtinischen Kapelle trägt die Wirkung der wertvollen Materialien auch auf Pinturicchios Bild entscheidend dazu bei, den Betrachter auf den herausragenden symbolischen Stellenwert des Konstantinsbogens aufmerksam zu machen. Dabei werden Elemente wie die gerade wiederentdeckte Stucktechnik und Motive der zu dieser Zeit weit verbreiteten Festarchitekturen mit der Verwendung prunkvoller Farben wie Gold und Ultramarin vermischt.<sup>556</sup> Die verwendeten Materialien dienten der Steigerung von Prachtentfaltung und Festlichkeit in Räumen, in denen Machtansprüche durch historische Bezüge untermauert und legitimiert werden sollten.<sup>557</sup>

---

<sup>553</sup> Conti 1988, S. 110 ff.; Baxandall 1999, S. 15 ff., bes. S. 19 & 23; Doerner, Ed. Hoppe (2001), S. 82.

<sup>554</sup> Die Decken der Säle im Appartamento Borgia sind durch vergoldeten Stuck gegliedert, nicht aber die Wandflächen. An der Wiederbelebung dieser Technik hatte Pinturicchio selbst maßgeblichen Anteil. Vgl. Schulz 1962, S. 47 ff.; Cieri Via 1989, S. 185.

<sup>555</sup> "(...) usò molto fare alle figure dipinte ornamenti di rilievo messi d'oro, per contentare le persone che poco di quella arte intendevano, acciò avesse maggior lustro e veduta, cosa goffissima nella pittura. Perché avendo fatto in dette stanze una storia di Santa Caterina, figurò gli archi di Roma di rilievo, e le figure dipinte; di modo che essendo innanzi le figure e dietro i casamenti, vengono più inanzi le cose che diminuiscono, che quelle che secondo l'occhio crescono, eresia grandissima nella nostra arte." Zitiert nach: Vasari, Ed. Bellonci/Rossi (1986), Bd. I, S. 510.

<sup>556</sup> Leider ist aus den beiden überlieferten Verträgen zur Ausmalung der Sixtinischen Kapelle nichts über die Verwendung der Malmaterialien zu erfahren. Vgl. Ettlinger 1965, S. 8 & 120 ff.; Nesselrath 2003, S. 70 f. Zur Ausmalung des Appartamento Borgia sind gar keine Verträge oder Rechnungen bekannt. Vgl. Paal 1981, S. 24.

<sup>557</sup> Vgl. das Kapitel: *Zur symbolischen Bedeutung des Konstantinsbogens* (Teil III), S. 169.

### 3.2.3.3 Goldene Inschriften – antike Rekonstruktion oder christliche Tradition?

Die Farben Gold und Blau tauchen bei gemalten Triumphbögen auch in Zusammenhang mit den Inschriften wieder auf. In den drei Fresken im Vatikan von Botticelli (B 12; Abb. 217), Perugino (B 13; Abb. 218 & 219) und Pinturicchio (B 26; Abb. 220), auf Pintoricchios kleiner Tafel mit dem *Wunder des heiligen Bernhardin* (B 6; Abb. 216) und auf Ghirlandaios Altarbild mit der *Anbetung der Hirten* (B 16; Abb. 221) sind die Wörter der Inschriften mit goldenen Buchstaben auf einen dunkelblauen Grund geschrieben. Dies fällt besonders im Unterschied zu den beiden Bogenarchitekturen in Mantegnas Jakobuszyklus (B 1 & B 2) und bei Bonfiglis Konstantinsbogen (B 3; Abb. 214) auf, wo die Inschriften farblich nicht hervorgehoben sind. Nur sie geben originale antike Wortlaute wieder und erwecken den Eindruck, als seien sie in Stein gemeißelt, genauso, wie es an antiken Denkmälern zu sehen war.

Die Buchstaben antiker Triumphbogeninschriften waren ursprünglich aus vergoldeter Bronze in die heute sichtbaren Vertiefungen eingelegt.<sup>558</sup> In mittelalterlichen und späteren Schriften wurde dies jedoch selten vermerkt. Giovanni Dondi bezeichnet in seinem *Iter Romanum* (S 8) von 1375 die Inschriften des Titus-, des Konstantins- und des Severusbogens als "literae sculptae".<sup>559</sup> Nach dieser Quelle zu urteilen war also bereits im 14. Jahrhundert das Metall aus den Vertiefungen entfernt.<sup>560</sup> Auch Bonfigli hat bei seinem Aufenthalt in Rom zu Beginn der fünfziger Jahre des Quattrocento keine bronzenen Buchstaben am Konstantinsbogen mehr vorgefunden – er hätte sie sonst mit Sicherheit wiedergegeben.<sup>561</sup>

Die Vergoldung der Buchstaben auf den Bildern ist demnach nicht das Ergebnis von Beobachtungen vor Ort gewesen. Zwar ist es möglich, daß die ursprüngliche Beschaffenheit der Inschriften bekannt war, aber der tiefblaue Grund, vor dem die goldenen Buchstaben stehen, spricht eher gegen den Versuch einer Rekonstruktion des einstigen Zustands. Die Quellen für diese Farbkombination können weniger in der römischen als in der christlichen Kunst gesucht und gefunden werden.

---

<sup>558</sup> Vgl. das Kapitel: *Triumphbögen aus Sicht der heutigen archäologischen Forschung* (Einleitung), S. 16.

<sup>559</sup> Valentini/Zucchetti 1953, Bd. IV, S. 70.

<sup>560</sup> Allerdings bemerkt Ciriaco d'Ancona (S 13), die Inschrift am Trajansbogen von Ancona sei aus goldenen Buchstaben ("aureis litteris") gewesen. Damit ist jedoch nicht gesagt, daß Ciriaco diese tatsächlich noch gesehen hat. Schließlich nennt er auch die bekrönenden Skulpturen, die mit Sicherheit im 15. Jahrhundert nicht mehr vor Ort waren. Vgl. Campana 1959, S. 469.

Goldene Inschriften auf blauem Grund kommen zunächst in Mosaikzyklen vor. In Rom selbst gab es in zahlreichen frühchristlichen und mittelalterlichen Kirchen, wie beispielsweise an der Eingangswand von Santa Sabina (Abb. 222) mosaizierte Inschriften in dieser Farbkombination.<sup>562</sup> In der Tafelmalerei tauchen diese Farben seit dem 13. Jahrhundert auf, in der Wandmalerei etwas später. Es wurden die Namen der Heiligen, dann auch die Signaturen der Maler mit Jahreszahlen oder kurze Bibelzitate in Textkästen oder Textstreifen in die Bilder eingefügt.<sup>563</sup>

In der Sixtinischen Kapelle wird diese bis ins frühe Mittelalter zurückreichende, in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts aber im Abklingen befindliche Tradition von Botticelli wieder aufgenommen. In den zwölf Bildern der Freskenfolge kommen Inschriften ausschließlich bei den drei Triumphbögen auf dem Mosesbild und der Schlüsselübergabe vor. Über den Bildfeldern befinden sich jedoch die Tituli, die in Kurzform die Inhalte der darunter sich abspielenden Szenen angeben, und noch eine Ebene darüber die Inschriften unterhalb der Papstnischen (Abb. 73). Beide imitieren einfach in Stein gemeißelte Buchstaben. Die Verwendung der wertvollen Farben Gold und Blau ausschließlich für die Inschriften der Triumphbögen hebt noch ein weiteres Mal die besondere inhaltliche Bedeutung dieser Bauten hervor. Dasselbe trifft für Pinturicchios Bogen im Appartamento Borgia zu (Abb. 78), wo das goldene Motto des Papstes die einzige Inschrift im Bildzyklus ist.<sup>564</sup>

Neben der symbolischen Bedeutung hatte die Vergoldung der Inschriften aber auch einen praktischen Grund. So zogen die Worte in stärkerem Maße die Aufmerksamkeit der Betrachter auf sich, indem sie aus der Ferne besser zu entziffern waren. Dies geht aus der Beschreibung Bernardo Corios hervor, der in bezug auf einen zu Ehren Alexanders VI. errichteten ephemeren Triumphbogen bemerkt, die Buchstaben seien aus Gold, damit sie auch von weitem gut zu lesen sind.<sup>565</sup> Die Aussage läßt sich ohne weiteres auf den Konstantinsbogen im Appartamento Borgia übertragen. Noch anderen Beschreibungen ist zu entnehmen, daß die Verwendung goldener Inschriften bei ephemeren Triumphbögen und

---

<sup>561</sup> Vgl. zu Bonfiglis Arbeitsmethode das Kapitel: *Bonfiglis Konstantinsbogen* (Teil III), S. 110.

<sup>562</sup> Solche Inschriften sind auch häufig in Apsiden und an den seit dem 9. Jahrhundert als "Triumphbögen" bezeichneten Trennungswänden zwischen Langhaus und Chor angebracht. Vgl. das Kapitel: *Zur Rezeption von Triumphbögen im Mittelalter* (Einleitung), S. 23 f. Beispiele für letztere finden sich in San Clemente oder in Santa Prassede. Zahlreiche Abbildungen bei: Bertelli 1996.

<sup>563</sup> Zahlreiche Beispiele für Tafelbilder sind abgebildet bei: Fossi 2001. Beispiele für Fresken sind Simone Martinis *Maestà* im Palazzo Pubblico in Siena und Lippo Memmis *Maestà* im Palazzo Civico in San Gimignano. Zahlreiche Abbildungen von Fresken bei: Roettgen 1996, Bd. 1.

<sup>564</sup> Vgl. das Kapitel: *Zur symbolischen Bedeutung des Konstantinsbogens* (Teil III), S. 170.

anderen Festarchitekturen durchaus üblich war.<sup>566</sup> Eine bildliche Umsetzung dessen findet sich auf Pintoricchios Tafel *Der heilige Bernhardin heilt ein junges Mädchen* (B 6; Abb. 71), und diese Tradition mag auch Ghirlandaio dazu veranlaßt haben, die Inschrift des Triumphbogens in der *Anbetung der Hirten* (B 16; Abb. 81) in diesen Farben wiederzugeben, während die andere Inschrift auf dem Bild – auf dem Sarkophag – einfach in den graubraunen Stein gemeißelt zu sein scheint.

Die Farben Gold und Blau bei Inschriften kommen noch in einem kurzen Zeitraum bezeichnenderweise hauptsächlich bei Malern vor, die selbst am Bildzyklus in der Sixtinischen Kapelle mitgearbeitet haben und die Konstantinsbögen von Botticelli und von Perugino kannten. Mehrfach tauchen sie bei Ghirlandaio auf: am gerade genannten Triumphbogen auf der Altartafel aus der Cappella Sassetti mit der *Anbetung der Hirten* (B 16; Abb. 81), die im Jahre 1485 direkt nach der Ausmalung der Sixtinischen Kapelle entstanden ist, als umlaufendes Schriftband im *Abendmahl* von San Marco,<sup>567</sup> an mehreren Architekturen in den Fresken der Cappella Tornabuoni sowie bei den Inschriftenfeldern unterhalb der *Uomini famosi* (Abb. 247) in der Sala dei Gigli im Palazzo Vecchio.<sup>568</sup> Außerdem halten bei Peruginos Version der *Uomini famosi* im Collegio del Cambio in Perugia Putti Kartuschen mit goldenen Inschriften auf blauem Grund, und bei Pinturicchio kommen diese Farben in den Bildunterschriften in der Biblioteca Piccolomini (vgl. B 32) nochmals vor. Zuvor hatte Pinturicchio diese Farben für die Inschrift seines Konstantinsbogens im Appartamento Borgia (B 26; Abb. 78) verwendet.<sup>569</sup>

---

<sup>565</sup> "(... ) nel cornisono largo de la volta sine al sopra cornice dove stavano le arme era uno spacio grandissimo azurlo con littere d'oro in mezo che facilmente si leggevano de lontano e dicevano: "Alexandro sexto pontifice maximo", (...)". Zitiert nach: Corio, Ed. Morisi Guerra (1978), Bd. II, S. 1489. Vgl. Anmerkung 476.

<sup>566</sup> Vgl. das Kapitel: *Zum Aussehen, zur Funktion und zum Standort ephemerer Triumphbögen* (Teil I), S. 55.

<sup>567</sup> Das *Abendmahl* von San Marco wird von Cadogan 1480-81 und von Kecks 1485-86 datiert. Vgl. Cadogan 2000, S. 218 ff.; Kecks 2000, S. 334 ff. Es fällt auf, daß eine entsprechende Inschrift bei dem nur kurze Zeit früher, aber vor der Ausmalung der Sixtinischen Kapelle, im Jahre 1480 gemalten *Abendmahl* in Ognissanti nicht vorkommt. Das Jahr 1480 ist auf dem Fresko dokumentiert. Vgl. Cadogan 2000, S. 213 ff.; Kecks 2000, S. 213 ff. Ghirlandaio fügt die Inschrift in dieser Farbkombination hinzu, nachdem er in Rom in der Sixtinischen Kapelle gearbeitet hat.

<sup>568</sup> Die Ausmalung der Sala dei Gigli erfolgte in den Jahren 1482-84. Vgl. Cadogan 2000; S. 226 ff.; Kecks 2000, S. 235 ff. Vgl. zu Ghirlandaios *Uomini famosi* den *Schluß*, S. 179 f.

<sup>569</sup> Die Verwendung dieser Farbkombination läßt dann im Cinquecento schnell wieder nach. Übernommen wird sie beispielsweise noch einmal bei Baldassare Peruzzi in der Apsis von S. Onofrio (1504-1506). Abb. bei Roettgen 1996, Bd. I, Abb. 117.

### 3.3 Analyse der Funktion

#### 3.3.1 Triumphbögen als Ehrenmonumente und Triumphbögen als Stadttore

Überlegungen zur Funktion antiker Triumphbögen konnten anhand des Standortes und der Form der zahlreichen noch bestehenden Bauten angestellt werden. Aus dem Sichtbaren ergab sich zum einen eine zumeist prominente Position von Triumphbögen im städtischen Kontext, zum anderen seine Funktion als Ehrenmonument, wie sie aus den Inschriften abzuleiten war.<sup>570</sup>

Einige dieser Beobachtungen sind in der *Architektonischen Perspektive* von Baltimore (B 8; Abb. 72) wiederzufinden.<sup>571</sup> Ein dreitoriger, mit runden und eckigen Reliefs geschmückter Triumphbogen steht hier an zentraler Stelle auf einer streng perspektivisch konstruierten Platzanlage. Jenseits des Bogens führt eine breite Straße in die Tiefe der Komposition und direkt auf die Stadtmauer zu. Durch die mittlere Bogenöffnung ist ein Stadttor zu sehen.<sup>572</sup>

Eng verwandt mit der *Architektonischen Perspektive* ist Botticellis Tafel mit der *Geschichte der Lucrezia* (B 31; Abb. 80). Übereinstimmungen gibt es sowohl hinsichtlich der Komposition als auch der inhaltlichen Bedeutung der Architekturen.<sup>573</sup> Für die Aussage der Tafel von Baltimore sind die vier statuentragenden Säulen auf dem Platz im Vordergrund in Verbindung mit dem Triumphbogen entscheidend. Ist bei der *Architektonischen Perspektive* die Aussage allgemein gehalten, indem die Säulen Statuen der vier Kardinaltugenden tragen<sup>574</sup> und in den Triumphbogen Motive all'antica eingefügt sind, die hier keine spezifische Bedeutung zu haben scheinen, so wird auf Botticellis Bild der Triumphgedanke präzisiert und auf eine konkrete Situation bezogen. Auf der Säule ist eine Statue des David mit dem Haupt des Goliath aufgestellt, die symbolisch für die Erhebung des Volkes gegen die

---

<sup>570</sup> Besonders klar hat Alberti in *De re aedificatoria* (S 17; Text A.) im Anhang diese Beobachtungen formuliert. Laut Alberti hat der Triumphbogen im wesentlichen folgende Funktionen: Er schmückt den Hauptplatz einer Stadt, ist Ehrenmonument für herausragende Persönlichkeiten und dient als Ehrentor, durch das der Triumphzug der siegreich heimkehrenden Soldaten in die Stadt einzieht. Vgl. das Kapitel: *Genese, Funktion und Definition von Triumphbögen* (Teil I), S. 48 f.

<sup>571</sup> Ploder 1987, S. 201; Krautheimer 1988, S. 334; Krautheimer 1994, S. 238 f.; Herrmann 1995-96, S. 69.

<sup>572</sup> Hier könnte auf die Erklärung angespielt sein, die Alberti für die Entstehung des freistehenden Triumphbogens zu Beginn seiner Textpassage nennt. Gemäß seiner Theorie sind Triumphbögen nach der Verlegung der Stadtmauern entstanden, wodurch die nunmehr zweckentfremdeten Stadttore ins Innere der Stadt vorrückten und zu Triumphbögen umfunktioniert wurden. Vgl. das Kapitel: *Genese, Funktion und Definition von Triumphbögen* (Teil I), S. 48.

<sup>573</sup> Ploder 1987, S. 236 f.; Herrmann 1995-96, S. 70.

<sup>574</sup> Herrmann 1995-96, S. 70.

Medici steht.<sup>575</sup> Die Reliefs am Triumphbogen enthalten – mit Ausnahme des mittleren Reliefs, auf dem ein Beutezug zu sehen ist – Szenen aus dem Leben der Römer Marcus Curtius und Mucius Scaevola sowie des Griechen Achill.<sup>576</sup> Die Darstellung des Achill fällt aus der Reihe der römischen Tugendhelden heraus,<sup>577</sup> die ebenso wie Lucrezia ihr Leben für die Stadt und das Gemeinwohl opferten und politische Umwälzungen hervorriefen.<sup>578</sup> Durch Lucrezias Tod endete die etruskische Königsherrschaft und begann die römische Republik.<sup>579</sup> Der Triumphbogen kann hier als Ehrenmonument für die römischen Tugendhelden, insbesondere aber für die Protagonistin Lucrezia verstanden werden.

Der Funktion der Triumphbögen als Ehrenmonumente in beiden Bildern, in der *Architektonischen Perspektive* (Abb. 72) und der *Geschichte der Lucrezia* (Abb. 80), entspricht auch ihre hervorgehobene Plazierung in der Komposition. Sie stehen im Zentrum eines Platzes. Vergleichbar angeordnet sind auch die Triumphbögen auf Peruginos Fresko mit der *Schlüsselübergabe* (B 13; Abb. 75) und der Bogen auf dem Platz, auf dem sich der von Ghirlandaio gemalte *Bethlehemitische Kindermord* (B 18; Abb. 84) abspielt.

Auf zwei Bildern wird der Denkmalcharakter der Triumphbögen zusätzlich deutlich hervorgehoben. So ist auf Botticellis Tafel mit der *Geschichte der Lucrezia* (B 31; Abb. 80) der Triumphbogen auf einen dreistufigen Sockel gestellt, wie schon zuvor auf Botticellis Fresko *Aufruhr gegen das Gesetz des Moses* (B 12; Abb. 74). Auf diese Weise unterstreicht der Maler die Funktion des Bogens als Denkmal ausdrücklich.<sup>580</sup>

Ohne Sockel und frei auf einer Wiese aufgestellt ist der Triumphbogen in Pinturicchios *Disput der heiligen Katharina* (B 26; Abb. 78). Er fungiert als Ehrenmonument für Alexander VI., denn sowohl die Inschrift als auch der Skulpturschmuck auf der Attika beziehen sich direkt auf die Person des Papstes.<sup>581</sup>

---

<sup>575</sup> Es handelt sich hier um die Anspielung auf ein zeitgenössisches Ereignis. Im Jahre 1495 wurden Donatellos Bronzeskulpturen *David* und *Judith und Holofernes*, die sich beide im Besitz der Medici befanden, vor der Signoria aufgestellt und mit folgender Inschrifttafel versehen: "Errichtet von den Bürgern als Beispiel für öffentliche Errettung 1495". Beide biblischen Figuren wurden zu Symbolen für die Republik Florenz. Vgl. Lightbown 1978, Bd. I, S. 144.

<sup>576</sup> Horne 1908, S. 285 f. An der Stirnseite der linken Loggia ist eine Relief mit Judith und ihrer Magd mit dem Kopf des Holofernes eingefügt, an der Stirnseite der rechten Loggia eine Szene aus dem Leben des Horatius Cocles.

<sup>577</sup> Zöllner 2005, S. 268.

<sup>578</sup> Tátrai 1979, S. 54. Die Tafel kann zusammen mit ihrem Pendant mit der *Geschichte der Virginia* in Bergamo, Accademia Carrara, als Vorbild weiblicher oder republikanischer Tugenden gedeutet werden. Vgl. Zöllner 2005, S. 268.

<sup>579</sup> Die antiken Schriftquellen sind angegeben in Anmerkung 376.

<sup>580</sup> Vgl. zu den Stufen auf Botticellis Bild das Kapitel: *Zur symbolischen Bedeutung des Konstantinsbogens* (Teil III), S. 167 f.

<sup>581</sup> Vgl. das Kapitel: *Zur symbolischen Bedeutung des Konstantinsbogens* (Teil III), S. 169 f.

In den Triumphbögen im Hintergrund von Ghirlandaios *Anbetung der Hirten* (B 16; Abb. 81) ist eine Inschrift eingefügt, nach der Hircanus den Bogen für Gneius Pompeius errichtet hat: GN(eio) POMPEIO MAGNO HIRCANUS PONT(ifex) P(osuit).<sup>582</sup> Die Aussage kommt derjenigen antiker Inschriften an Ehrenbögen besonders nahe, denen oftmals die Namen der Stifter und der Geehrten zu entnehmen sind.<sup>583</sup> Außerdem ziehen durch den Bogen die Heiligen drei Könige an den Ort des Geschehens – eine Handlung, die an den antiken Adventus und auch an die zeitgenössische Festtradition angelehnt ist.<sup>584</sup>

Das Studium antiker Bauwerke führt außerdem zu der Beobachtung, daß Triumphbögen und Stadttore sich in ihrem Aussehen gleichen können.<sup>585</sup> Solche Tore, die wie Triumphbögen aufgebaut sind, gab es in verschiedenen Städten, beispielsweise die Porta Maggiore in Rom, die Porta dei Leoni in Verona, der Augustusbogen in Fano oder der Augustusbogen in Rimini. Außerdem waren der Sergierbogen in Pola (Kat. 8) und der Gavierbogen in Verona (Kat. 11) in die mittelalterlichen Stadtmauern integriert worden und fungierten als Stadttore. Auch zwei Neubauten, die in die Mitte des Quattrocento datieren, weisen direkte kompositorische Übereinstimmungen mit einem antiken Triumphbogen auf: Für das Arsenal in Venedig (Abb. 228) und den Triumphbogen Alfonsos in Neapel (Abb. 229) wurde direkt auf das Vorbild des Sergierbogens in Pola (Abb. 227) zurückgegriffen.<sup>586</sup> Beide Tore heben sich mit ihrem hellen Marmor vor den angrenzenden Mauern ab, ähnlich wie die antiken Tore als Portale von der Mauer abgesetzt waren.

Auch in einigen Stadtansichten in Bildhintergründen lassen sich Stadttore finden, die in ihrem Aufbau an Triumphbögen angelehnt sind. Dies ist auf zwei Bildern von Mantegna der Fall, in den Hintergründen der *Begegnungsszene* (B 4; Abb. 230) in der Camera degli Spo-

---

<sup>582</sup> Die Inschrift stammt wahrscheinlich aus der Feder des florentinischen Epigraphen Bartolommeo Fonzio. Vgl. Saxl 1941, S. 28 f. Zum Zeichen der Dankbarkeit, nichts aus dem Tempel in Jerusalem geraubt zu haben, hatte der jüdische Priester Hircanus einen Triumphbogen für Pompeius errichten lassen, dem der Schriftsteller Flavius Josephus (*De bello judaico* I, 13) Milde gegenüber dem isrealitischen Volk zuschreibt. Ghirlandaio stellt auf seinem Bild Beziehungen zwischen dem Heidentum, dem Judentum und dem Christentum her: die Niederschlagung des Judentums durch das Heidentum, ausgedrückt durch die Inschrift am Triumphbogen und den Einzug der Heiligen drei Könige zum Schauplatz, wo in den Überresten der heidnischen Antike, symbolisiert durch den Sarkophag, die neue Religion erwächst. Vgl. Dacos 1962, S. 427 f.; Borsook/Offerhaus 1981, S. 33 ff.; Cadogan 2000, S. 253 f.; Kecks 2000, S. 275.

<sup>583</sup> Vgl. das Kapitel: *Triumphbögen aus Sicht der heutigen archäologischen Forschung* (Einleitung), S. 17 & 20.

<sup>584</sup> Pinelli 1985, S. 314; Zaho 2004, S. 37. Vgl. auch das Kapitel: *Goldene Inschriften – antike Rekonstruktion oder christliche Tradition?* (Teil III), S. 152.

<sup>585</sup> Alberti hält diese Beobachtung im sechsten Kapitel des achten Buches in *De re aedificatoria* fest. Vgl. das Kapitel: *Genese, Funktion und Definition von Triumphbögen* (Teil I), S. 48.

<sup>586</sup> Vgl. das Kapitel: *Fragestellung, Literaturbericht, methodisches Vorgehen und Bestimmung des Gegenstands* (Einleitung), S. 14.

si und beim *Heiligen Sebastian* (B 11; Abb. 231) im Louvre.<sup>587</sup> Mantegna gibt das Material und den Zustand der Stadttore und der umgebenden Stadtmauern in einer Art und Weise wieder, wie sie tatsächlich ausgesehen haben könnten. Allerdings ist auf keinem der beiden Bilder das genaue Abbild einer bestimmten Stadt wiedergegeben, sondern eine imaginäre Zusammenstellung von Gebäuden, die aber in ihren Einzelheiten unter Beweis stellt, wie genau der Maler entsprechende Konstellationen beobachtet hat.<sup>588</sup>

Ein weiteres Beispiel ist im Hintergrund von Peruginos *Taufe Christi* (B 14; Abb. 232) in der Sixtinischen Kapelle zu finden, wo ein Triumphbogen-Stadttor in die Stadt Rom führt, ebenso wie bei einer *Schlachtenszene* (B 37; Abb. 233), die möglicherweise von Jacopo Ripanda stammt. Im Hintergrund von Carpaccios *Predigt des heiligen Stephanus* (B 44; Abb. 155) bildet eine Ansicht des Trajansbogens von Ancona das monumentale Stadttor von Jerusalem.

Drei phantasievolle Variationen von Stadttoren in freier Anlehnung an Triumphbögen sind außerdem auf zwei Cassoni von Biagio di Antonio (B 28; Abb. 234) wiedergegeben. Hier leiten die Stadttore in das Innere von Troja, das aus einem Sammelsurium römischer und florentinischer Bauten zusammengesetzt ist. Auf dem linken Tor auf dem Bild *Hektors Tod* sind in den Nischen *Uomini famosi* in römischer Tracht dargestellt. Es scheint, als sei hier der Eindruck ephemerer Triumphbögen in die Gestaltung mit eingeflossen. Die drei Nischenfiguren, die von der stark in die Höhe gezogenen kulissenartigen Wand hinterfangen werden, erinnern an entsprechende figürliche Dekorationen.<sup>589</sup> In die Tondi des zweiten Bogens sind Motive nach dem Decursio und nach einer *adlocutio*, auf dem Bogen auf der zweiten Tafel *Das hölzerne Pferd* ist in die Attika eine Szene mit römischen Soldaten eingefügt. Diese Motive rufen gemalte Reliefs in Erinnerung, wie sie bereits auf mehreren anderen Bildern zu sehen waren.<sup>590</sup>

---

<sup>587</sup> Vgl. das Kapitel: *Mantegnas Varianten des Sergierbogens und des Titusbogens* (Teil III), S. 104.

<sup>588</sup> Arnold Esch hat eindrücklich beschrieben, daß Mantegna nicht nur die Qualität und den Zustand des Materials der Tore und angrenzenden Mauern der Darstellung wert erachtet, sondern auch die nachantiken, historischen Veränderungen des Gemäuers. Diese Wahrnehmung verbindet den Maler laut Esch eng mit derjenigen von Biondo, Poggio und Alberti. Vgl. Esch 1984, S. 297 ff.; Esch 2005, S. 87.

<sup>589</sup> Vgl. die Kapitel: *Zum Aussehen, zur Funktion und zum Standort ephemerer Triumphbögen* (Teil I), S. 55; und: *Zur Wiedergabe ephemerer Triumphbögen* (Teil II), S. 84 f.

<sup>590</sup> Vgl. das Kapitel: *Ikongraphische und kompositorische Verknüpfungen der Reliefs mit den Bilderzählungen* (Teil III), S. 135 ff. Weitere Beispiele für kompositorische Entsprechungen von Triumphbögen und Toren sind die Rekonstruktion der Porta Marittima in Zara (Abb. 30) von Francesco di Giorgio sowie die Magna Porta aus der *Hypnerotomachia Poliphili* (Abb. 31). Vgl. das Kapitel: *Neuschöpfungen all'antica* (Teil II), S. 75.



### 3.3.2 Triumphbogen und Triumph

#### 3.3.2.1 *Bildliche Umsetzung antiker Triumphzüge und die Bedeutung des Titusbogens*

Seit der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts kommen auf Zeichnungen und Bildern vermehrt Darstellungen antiker Triumphzüge vor. Das bekannteste Beispiel für die Visualisierung eines antiken Triumphes ist der neunteilige Zyklus *Der Triumph des Cäsar* von Andrea Mantegna. Das letzte Bild (B 17; Abb. 66) zeigt den Imperator auf seinem Triumphwagen, wie er dicht an einem parallel zur Bildfläche platzierten Triumphbogen vorbeifährt. Die Ausstattung der Bildfolge beruht zum großen Teil auf verschiedenen antiken und zeitgenössischen Schriftquellen, in denen der Verlauf antiker Triumphzüge nach-erzählt wird.<sup>591</sup>

In den antiken Texten werden in Zusammenhang mit Triumphzügen keine Triumphbögen erwähnt, und auch in den neuen Schriften wird dieses Motiv nicht hinzugefügt. Aus den Schriftquellen ergibt sich demnach keine Begründung für die Präsenz des Triumphbogens auf dem Bild.<sup>592</sup> Mantegna platziert diesen – und nicht ein anderes Monument – auf der Tafel, die den inhaltlichen Höhepunkt des Triumphzuges zeigt, nämlich den Triumphwagen mit dem Imperator.<sup>593</sup> Durch Mantegnas bewußte Abweichung von den Schriftquellen kommt dem Triumphbogen eine besondere Bedeutung zu, die aus der aktuellen Auseinandersetzung mit dem Motiv heraus interpretiert werden kann: So konnten in zeitgenössischen Umzügen temporäre Festbögen auch entlang der Zugroute aufgestellt sein.<sup>594</sup> Zudem kann der Triumphbogen auf Mantegnas Bild, der direkt neben Julius Cäsar platziert ist, als Ehrenmonument für den siegreichen Feldherrn verstanden werden.

Die Vorstellung vom Zug durch den Bogen war lange verbreitet, wie etwa die Passagen in Nicolás Rosells *De mirabilibus civitatis Romae* (S 6) oder auch in Albertis *De re aedificatoria* (S 17; Text A.) im Anhang, Zeile 10-13) dokumentieren. In beiden Texten wird der Zusammenhang von Bogenmonument und Triumph präzisiert, indem ausdrücklich vom

---

<sup>591</sup> Martindale 1979, S. 56 ff.; Halliday 1997, S. 187 ff.

<sup>592</sup> Vgl. die Kapitel: *Triumphbögen aus Sicht der heutigen archäologischen Forschung* (Einleitung), S. 20; und: *Triumphbögen in Bildern mit weltlichen und religiösen Themen* (Teil III), S. 95 f.

<sup>593</sup> Hope bemerkt, daß der Bogen auf dem Bild dadurch erklärt werden könne, daß er antik aussehe und damit zum Thema passe. Vgl. Hope, Charles: *Andrea Mantegna on his Chariot*, in: Martineau 1992, S. 371. Diese Begründung ist aber nicht ausreichend, um das Vorkommen des Bogens auf dem Bild zu erklären, das den inhaltlichen Höhepunkt der Bildfolge darstellt.

<sup>594</sup> Vgl. das Kapitel: *Zum Aussehen, zur Funktion und zum Standort ephemerer Triumphbögen* (Teil I), S. 55.

Triumphzug unter dem Triumphbogen hindurch die Rede ist.<sup>595</sup> Der Zug durch den Bogen wird etwa zeitgleich mit Albertis Traktat auf dem Relief von Agostino di Duccio am Grabmal des Sigismondo Malatesta im Tempio malatestiano in Rimini dargestellt, auf dem Sigismondo auf einem Triumphwagen unter einem römischen Triumphbogen hindurchzieht (Abb. 239), ebenso wie auf einer Zeichnung mit der Wiedergabe eines unbestimmten Triumphzuges all’antica auf folio 33 in der *Collectio antiquitatum* (Z 4; Abb. 53), auf einer Mantegna zugeschriebenen Zeichnung mit dem *Triumph des Titus* (Z 5; Abb. 37) und auf einem Florentiner Stich mit dem *Triumph des Aemilius Paulus* (Z 7; Abb. 60). Bereits anhand dieser Beispiele zeichnet sich eine Verbindung der direkten Erfahrung antikisierender Festzüge ab, die nicht nur an den Bögen vorbei, sondern auch durch sie hindurch führen konnten.<sup>596</sup>

Eine herausgehobene Bedeutung für die Wiedergabe von Triumphzügen und die Anlage ganzer Bildkompositionen haben zudem die beiden Reliefs des Titusbogens (Kat. 2).<sup>597</sup> Sie geben Ausschnitte aus dem Triumphzug nach dem Sieg in Jerusalem im Jahre 71 n. Chr. wieder und erwecken durch ihren Anbringungsort im Durchgang eine lebhafte Illusion von einem Triumphzug durch den realen Bogen (Abb. 240).

Besonders eng sind die formalen Verknüpfungen mit den beiden Reliefs auf der Zeichnung mit dem *Triumph des Titus* im Louvre (Z 5; Abb. 37). Im Vordergrund fährt der von Soldaten und Gefangenen umgebene Triumphator mit seiner Quadriga durch den Triumphbogen, genauso wie auf dem *Triumphrelief* des Titusbogens (Abb. 14). Der Bogen auf der Zeichnung ist wiederum an der Architektur des originalen Titusbogens orientiert (Abb. 43-45).<sup>598</sup> Im Mittelgrund ist der Beutezug mit dem siebenarmigen Leuchter und Standarten dem *Beuterelief* (Abb. 13) entsprechend zu sehen. Der Triumphzug zieht hier in entgegengesetzter Bewegungsrichtung, so als wären die beiden Reliefs vom Titusbogen übereinander angeordnet.

Ein ähnlich deutlicher Bezug zu den Reliefs des Titusbogen wird auf den beiden Fresken Jacopo Ripandas hergestellt. Ripanda gibt in der Sala della Lupa im Konservatorenpalast den *Triumph des Aemilius Paulus* (B 42; Abb. 91) wieder. Der Triumphzug zieht zunächst durch eine vierseitige Bogenarchitektur, die von einem ephemeren Festbogen inspiriert

---

<sup>595</sup> Vgl. das Kapitel: *Genese, Funktion und Definition von Triumphbögen* (Teil I), S. 48.

<sup>596</sup> Vgl. das Kapitel: *Zur Wiedergabe ephemerer Festbögen* (Teil II), S. 84 f.

<sup>597</sup> Die Reliefs des Titusbogen spielen auch eine wichtige Rolle in der schriftlichen Rezeption von Triumphbögen. Sie finden besonders früh und durchgängig Erwähnung. Vgl. Kat. 2 und das Kapitel: *Skulptur- und Reliefschmuck* (Teil I), S. 39.

<sup>598</sup> Vgl. das Kapitel: *Triumphbögen und ihre Rekonstruktion* (Teil II), S. 73.

sein kann.<sup>599</sup> Er führt dann in die obere rechte Ecke des Bildes (Abb. 185), wo die Anlage des Triumphzuges direkt dem *Beuterelief* des Titusbogens entnommen ist (Abb. 186).<sup>600</sup> Der Bogen, durch den die Triumphprozession führt, wird hier als Triumphbogen interpretiert und nicht als *porta triumphalis*, durch die der Zug zu Beginn und nicht am Ende der *pompa triumphalis* ziehen müßte.<sup>601</sup> Auf Ripandas Fresko *Triumph der Roma* (B 38; Abb. 187) in der benachbarten Sala delle Guerre Puniche ist der Triumphwagen mit den Pferden dem *Triumphrelief* vom Titusbogen vergleichbar (Abb. 188).<sup>602</sup>

Schließlich zeigt noch Giulio Romanos *Triumph des Titus und des Vespasian* (B 53; Abb. 93) eine Evokation des Titusbogens in seiner imaginierten Funktion als Triumphbogen. Gleichzeitig ist auch hier die gesamte Bildkomposition vom *Triumphrelief* des Titusbogens abgeleitet – wenn auch spiegelverkehrt. Einen suggestiven Eindruck von der Wirkung des Bogens vermittelt noch eine Gegenüberstellung des Reliefs mit dem Triumph Sigismondo Malatestas (Abb. 239) mit dem *Triumphrelief* am Titusbogen aus vergleichbarer Perspektive (Abb. 240).

Zur Wirkung des Titusbogens hat sicherlich seine prominente Lage an der *via sacra* beigetragen, die die Hauptroute über das Forum Romanum zu San Giovanni in Laterano bildete.<sup>603</sup> Wichtige päpstliche Prozessionen wie zum Fest der *archi e turboli* am Ostermontag oder zum Amtsantritt eines neuen Papstes führten diesen Weg entlang, über dem sich der Titusbogen erhob.<sup>604</sup> Auch der unmittelbare Eindruck dieser Feste mag die imaginäre Zusammengehörigkeit von Triumphzug und Titusbogen gefördert haben.

Es fällt auf, daß bei der bildlichen Wiedergabe von Triumphzügen häufiger eintorige Triumphbögen vorkommen, während für das einzeln stehende Monument fast immer der Konstantinsbogen oder von ihm abgeleitete Varianten des dreitorigen Triumphbogens herangezogen werden. Dies ist besonders bemerkenswert, da zum einen Alberti in *De re aedificatoria* (S 17) den Triumphzug durch einen dreitorigen Bogen beschreibt und zum anderen aus Beschreibungen von Festzügen hervorgeht, daß auch ephemere Festbögen drei

---

<sup>599</sup> Ebert-Schifferer 1988, S. 169.

<sup>600</sup> Vgl. das Kapitel: *Skulpturen auf der Attika* (Teil III), S. 130.

<sup>601</sup> Vgl. das Kapitel: *Triumphbögen aus Sicht der heutigen archäologischen Forschung* (Einleitung), S. 20 f.

<sup>602</sup> Ebert-Schifferer 1988, S. 138; Farinella 1992, S. 71.

<sup>603</sup> Fra Mariano beschreibt in seinem *Itinerarium Urbis Romae* von 1518 (S 23) diesen Weg: "Ad primam basilicam orbis et urbis ire volens, recedensque de Romano Foro per viam Sacram post ecclesiam sanctae Mariae Novae, immediate, arcus triumphalis Vespasiani et Titi reperitur (...)". Zitiert nach: Fra Mariano, Ed. Bulletti (1931), S. 141.

<sup>604</sup> Vgl. das Kapitel: *Zur Rezeption von Triumphbögen im Mittelalter* (Einleitung), S. 27.

Durchgänge haben konnten.<sup>605</sup> Eine Erklärung für diese Vorliebe ist sicherlich die gerade beschriebene Wirkung des Titusbogens.

Der Bevorzugung eintoriger Triumphbögen liegt aber außerdem ein kompositionelles und perspektivisches Problem zugrunde, das sich bei der Darstellung eines Triumphzuges durch einen Bogen auf einer zweidimensionalen Fläche ergibt. Es stellt sich dabei immer die Frage, ob der Schwerpunkt auf der Prozession oder auf der Architektur des Bogens liegen soll. Der Bogen kommt in seiner frontalen Schauseite voll zur Geltung, während der Zug in seiner Abfolge am besten parallel zur Bildfläche angeordnet wird. Wenn der Zug dennoch durch einen Triumphbogen führen soll wie bei einigen der oben genannten Beispiele, muß der Bogen schräggestellt werden. Die Wiedergabe dreitoriger und daher sehr viel breiterer Bögen würde die Schwierigkeiten zusätzlich vergrößern.

Eine abschließende Beobachtung veranschaulicht dieses Problem. Wie bei Jacopo Ripanda (B 42; Abb. 237) und Giulio Romano (B 53; Abb. 238) ist auch bei Mantegnas *Cäsarzyklus* die Darstellung des Triumphzuges das eigentliche Bildthema. Auf der Leinwand *Cäsar auf dem Triumphwagen* (B 17; Abb. 235) zieht der Imperator allerdings nicht durch den Triumphbogen hindurch, sondern der Bogen ist parallel zur Zugroute aufgestellt. So ist er in frontaler Ansicht zu sehen, und Mantegna kann zumindest den oberen Teil des Bogens mit der Skulpturbekrönung im Detail wiedergeben. Wenn er die Prozession durch den Bogen hätte ziehen lassen, hätte dieser ebenfalls schräg plaziert werden müssen und der Bau hätte nicht in seiner Hauptansicht dargestellt werden können. Offensichtlich war Mantegna dies jedoch wichtig. Eine andere Lösung hat Ghirlandaio auf seinem Bild *Anbetung der Hirten* (B 16; Abb. 236) gefunden. Der Zug der Könige bewegt sich aus dem Hintergrund des Bildes nach vorne, so daß der Bogen gleichzeitig in seiner Torfunktion und mit seiner Schauseite wiedergegeben werden kann. Bei Ghirlandaio und Mantegna ist Wert darauf gelegt, daß die Triumphbögen in ihrem architektonischen Aufbau verständlich gemacht werden, während bei Ripanda und Romano der Akt des Durchschreitens das Interesse an der Wiedergabe des gesamten Baus überwiegt.<sup>606</sup>

---

<sup>605</sup> Zwei Beispiele seien hier angeführt: So waren unter den im Jahre 1475 zum Empfang von Elisabetta da Montefeltro zu ihrer Hochzeit mit Roberto Malatesta in Rimini aufgestellten Triumphbögen zwei mit drei Öffnungen ("... il vano di mezo era rotondo..."; "...Haveva tre vani..."). Vgl. De Maria 1984, S. 448. Außerdem war der Triumphbogen für Alexander VI., der laut Corio dem Konstantinsbogen nachempfunden war, dreitorig. Vgl. das Zitat in Anmerkung 476. Vgl. das Kapitel: *Zum Aussehen, zur Funktion und zum Standort ephemerer Triumphbögen* (Teil I), S. 52 ff.

<sup>606</sup> Weitere Beispiele, die die veränderte Tendenz hinsichtlich der Architekturdarstellung auf Bildern aus der zweiten Hälfte des Quattrocento und zu Beginn des Cinquecento verdeutlichen, finden sich im Kapitel: *Tendenzen im Cinquecento und die Verwendung von Musterzeichnungen* (Teil III), S. 116 ff.

### 3.3.2.2 Triumphbögen und Loggien als Kulissen großer Feste

Als charakteristische Elemente für das Aussehen ephemerer Festbögen waren die Aufstellung von zumeist vergoldetem Skulpturschmuck auf der Attika sowie eine auffallend bunte Farbgebung genannt worden.<sup>607</sup> Drei Tafeln, die jeweils im Abstand von zehn Jahren entstanden sind, können zum einen die Vorstellung vom Aussehen toskanisch-umbrischer Festarchitekturen im späten Quattrocento erweitern,<sup>608</sup> zum anderen läßt sich an ihnen besonders gut nachvollziehen, welche Aspekte für die jeweiligen Bildfindungen bestimmend waren.

Der Triumphbogen auf dem Pintoricchio zugeschriebenen Bild *Der heilige Bernhardin heilt ein junges Mädchen* (B 6; Abb. 241) von 1473 ist von einem Aufbau bekrönt, dessen Elemente für ephemere Triumphbögen typisch sind. Auch die Farbgebung ruft Beschreibungen solcher Architekturen in Erinnerung. Auf den Triumphbogen laufen links und rechts zwei Arkadenreihen zu, und nach oben ist der freie Himmel zu sehen, so daß sich das ganze architektonische Ensemble als reine Kulisse entpuppt.

In den Fries des Bogens ist folgende Inschrift eingefügt:

SPQR · DIVO · TITO · DIVI · VESPASIA  
NI · FILIO · VESPASIANO · AVGVSTO  
A · D · M · C · C · C · C · L · X · X · III · FINIS

Es ist die Inschrift des Titusbogens (Kat. 2), an die die Jahreszahl der Vollendung des Bildes angehängt ist. Die Zeilenaufteilung entspricht nicht dem Original und der Wortlaut ist leicht variiert.<sup>609</sup> Wahrscheinlich spielt die Inschrift auf den namensverwandten Würdenträger Tito Vespasiano Strozzi an, der zu dieser Zeit im Auftrag der Este Botschafter von Ferrara in Perugia war.<sup>610</sup>

---

<sup>607</sup> Vgl. die Kapitel: *Skulpturen auf der Attika* (Teil III), S. 127 ff.; und: *Nachahmung wertvoller Steine und Metalle* (Teil III), S. 145 f.

<sup>608</sup> Die Tafeln stammen aus Perugia (Pintoricchio), Florenz (Botticelli) und Siena (Meister der Griselda).

<sup>609</sup> Die Abkürzung SPQR ist am wirklichen Bogen ausgeschrieben, während dort nur ein F für das am gemalten Bogen ausgeschriebene FILIO steht. Vgl. Kat. 2.

<sup>610</sup> Laut Camesasca fand im Jahre 1471 ein Festzug des Hofes von Borso d'Este durch Perugia statt. Vgl. Camesasca, in: Castellaneta 1969, Kat. 12. Bruschi schlägt sogar Tito Vespasiano Strozzi als Auftraggeber der acht Tafeln vor. Vgl. Bruschi 2001, S. 364. Andere neigen aufgrund verschiedener Anspielungen auf die Este in Ferrara, die im Bildzyklus verteilt sind, zu der Annahme, das Oratorio di San Bernardino, in dem die Bilder zunächst aufgehängt waren, sei im Auftrag Ercole d'Estes ausgestaltet worden, dessen Botschafter 1473 in Perugia waren, um die Hochzeit mit Eleonora von Aragon anzukündigen. Vgl. Garibaldi 2004, S. 50. Tito Vespasiano Strozzi war ein Humanist am Hofe der Este und hat auch ein kunsttheoretische Schrift verfaßt. Vgl. Charlet-Mesdjian 2000, S. 105 ff.; Pfisterer 2002, S. 30.

Zehn Jahre später malten Botticelli und seine Werkstatt zur Hochzeit von Giannozzo Pucci und Lucrezia di Piero Bini in Florenz vier Spalliera-Tafeln mit der *Geschichte des Nastagio degli Onesti* (B 15; Abb. 242).<sup>611</sup> Die letzte Tafel zeigt das Hochzeitsbankett, das sich unter einer ebenfalls nach oben offenen Loggia abspielt. Im Durchblick der hinteren Bogenöffnungen ist ein Triumphbogen zu sehen. Die Anordnung der Architekturen entspricht, abgesehen von der weiteren Loggia, die zur Stabilität eine mittlere Pfeilerreihe erfordert und dadurch den Ausblick in die Landschaft verstellt, genau der auf Pintoricchios kleiner Tafel. Die Künstlichkeit der Handlungsbühne wird in Botticellis Bild besonders greifbar. Beide Bauten, die Loggia und der Triumphbogen, sind hintereinander in einer Achse auf einer rechteckigen Bodenfläche angeordnet, die frei in die Natur gestellt ist. Aber auch auf Pintoricchios Tafel erheben sich der Bogen und die Pfeilerreihen auf einem niedrigen Podest und sind von der umgebenden Landschaft abgetrennt.<sup>612</sup>

In der Geschichte des Nastagio wird das Hochzeitsbankett im Text (*Dekameron* 5,8) gar nicht erwähnt – es handelt sich hier um die Wiedergabe eines Festes, das auf die reale Hochzeit bezogen ist. Die Familienwappen, die vorne an den Pfeilern angebracht sind, stellen den Bezug zum aktuellen Anlaß her, und die ganze Szenerie stellt den Reichtum der Pucci zur Schau.<sup>613</sup> Es ist nicht unwahrscheinlich, daß die Architekturen auf dem Bild eine Kulisse bilden, wie sie tatsächlich zu solch hochrangigen Ereignissen errichtet wurde. Dafür spricht auch das Arrangement wertvoller Teller und Gefäße im Vordergrund, das zu den üblichen Bestandteilen bei Hochzeiten in wohlhabenden Familien gehörte.<sup>614</sup> Im Aufbau sind diese Architekturen mit wirklich gebauten Loggien wie die Loggia dei Lanzi oder die Loggia dei Rucellai in Florenz vergleichbar, die als Lokalität für öffentliche Zeremonien der Stadtregierung im einen und der Repräsentation vornehmer Familien im anderen Falle dienten.<sup>615</sup>

Die Verbindung von Loggia und Triumphbogen findet sich außerdem in den drei Tafeln mit der *Geschichte der Griselda* (B 27; Abb. 243) wieder. Hier sind nicht beide Bautypen in einen architektonischen Komplex integriert, sondern die Architekturen sind auf alle drei Tafeln verteilt. Wie Botticellis Zyklus mit der *Geschichte des Nastagio* wurde auch diese

---

<sup>611</sup> Clark 1946-47, S. 23; Olsen 1992, S. 146 ff.

<sup>612</sup> Ein Zusammenhang zwischen beiden Tafeln wird auch dadurch bekräftigt, daß die Kleidung der Diener sowie die Haltung des einen auf der rechten Seite fast identisch sind.

<sup>613</sup> Olsen 1992, S. 165; Zöllner 2005, S. 112.

<sup>614</sup> Vgl. das Fresko im Palazzo Altemps in Rom in der Sala della piattiaia, oder das *Gastmahl des Herodes* von Ghirlandaio in der Cappella Tornabuoni. Vergleichbare Architekturen kommen auch bei anderen Gastmahlszenen vor, beispielsweise bei Peruginos *Abendmahl* in Sant'Onofrio in Florenz.

Bilderreihe aus Anlaß einer Hochzeit gemalt, zu der auch ein Triumphbogen errichtet wurde.<sup>616</sup>

In allen drei Bildzyklen geben die Triumphbögen die Kulisse für besondere Ereignisse ab. Auf Pintoricchios Tafel ereignet sich vor dieser die Wunderhandlung des Heiligen. Während aber hier Architektur und Geschehen inhaltlich nichts miteinander zu tun haben,<sup>617</sup> sind die Triumphbögen in den beiden anderen Bildfolgen an Stellen eingefügt, wo sie innerhalb der Erzählung eine bestimmte Symbolbedeutung haben. Sie stehen jeweils für den Sieg der Liebe, der auch mit dem Empfang der Braut zusammenfällt. Bei Nastagio muß die Angebetete zunächst durch ein grausiges Schauspiel, das sich auf den drei ersten Tafeln abspielt, überzeugt werden, in die Heirat einzuwilligen. Auf der letzten Tafel ist der gute Ausgang der Geschichte, das anschließende Hochzeitsbankett, zu sehen. Bei Griselda hingegen findet die Verlobung vor dem Triumphbogen gleich zu Beginn der Erzählung statt, und die Braut wird erst danach auf die Probe gestellt.

Daß hier gerade durch die Triumphbögen Akzente in der Bilderzählung gesetzt werden, ist kein Zufall, sondern hängt zunächst einmal mit der Möglichkeit zusammen, dem Motiv verschiedene symbolische Bedeutungen zuzuschreiben. Ein weiterer Grund ist die Vermischung der unmittelbaren visuellen Erfahrung zeitgenössischer Feste, wenn nicht gar der beiden betreffenden Hochzeitsfeiern selbst, und der aktuellen Auseinandersetzung mit antiker Architektur. So enthält Pintoricchios Triumphbogen (Abb. 241) einige Charakteristika ephemerer Festarchitekturen und weist gleichzeitig eine archäologisch-antiquarische Auseinandersetzung mit der Architektur des antiken Titusbogens auf.<sup>618</sup> Botticellis Triumphbogen im *Hochzeitsbankett des Nastagio* (Abb. 242) ist dagegen eine Ableitung seines Konstantinsbogens in der Sixtinischen Kapelle.<sup>619</sup> Der Meister der Griselda wiederum nutzte für seine Variante des Konstantinsbogens einen bekannten Prototyp, der den Bogen in einer vereinfachten Variante mit nur einem Tondo auf jeder Seite zeigt.<sup>620</sup> Außerdem

---

<sup>615</sup> Die Loggia dei Lanzi wurde 1374-81 von Benci di Cione und Simone di Francesco Talenti erbaut; die Loggia dei Rucellai wurde 1460 nach Albertis Entwurf ausgeführt und geht in der Konzeption auf die Loggia dei Lanzi zurück.

<sup>616</sup> Vgl. das Kapitel: *Die Pferde von San Marco – die Quadriga eines antiken Triumphbogens?* (Teil III), S. 142.

<sup>617</sup> Nur der Brunnen vorne im Bild bezieht sich direkt auf die Handlung. Das Wunder des heiligen Bernhardin besteht darin, daß er ein Mädchen, das sich im Brunnen ertränkt hatte, wieder zum Leben erweckt.

<sup>618</sup> Vgl. das Kapitel: *Abschluß der Attika – Rekonstruktion des ursprünglichen Zustands?* (Teil III), S. 125 f.

<sup>619</sup> Vgl. das Kapitel: *Botticellis Versionen des Konstantinsbogens* (Teil III), S. 112 f.

<sup>620</sup> Vgl. das Kapitel: *Tendenzen im Cinquecento und die Verwendung von Musterzeichnungen* (Teil III), S. 117.

könnte er zu dem Kompositionsschema mit dem im Zentrum platzierten Bogen von Botticellis Mosesbild in der Sixtinischen Kapelle angeregt worden sein, bei deren Ausmalung er als Gehilfe mitgewirkt hat.<sup>621</sup> Die Dekoration mit den vier goldenen Pferden wiederum ist von Oriolis Triumphbogen in der *Heimsuchung Mariä* (B 23; Abb. 224) inspiriert.<sup>622</sup>

### 3.4 Zur symbolischen Bedeutung des Konstantinsbogens

Der Konstantinsbogen (Kat. 1; Abb. 1) spielt vor allem auf drei Bildern eine auf den ersten Blick herausragende Rolle: auf Botticellis *Aufbruch gegen das Gesetz des Moses* (B 12; Abb. 74), auf Peruginos *Schlüsselübergabe an Petrus* (B 13; Abb. 75) und auf Pinturicchios *Disput der heiligen Katharina* (B 26; Abb. 78). Die Schriftquellen, die diesen Themen zugrundeliegen, enthalten keine direkten Hinweise, die die Präsenz von Triumphbögen auf den Bildern begründen könnten.<sup>623</sup> Nachdem die Analyse der Form und der Funktion von Triumphbögen durch die Maler untersucht worden ist, stellt sich nun die zu Beginn dieser Arbeit aufgeworfene Frage, aus welchen Gründen ausgerechnet der Konstantinsbogen in die Hintergründe dieser Bilder eingefügt worden ist. Allgemein bekannt ist die grundlegende Deutung des Konstantinsbogens auf den beiden Fresken in der Sixtinischen Kapelle und auch im Appartamento Borgia als Siegesymbol des Christentums und als Macht- und Legitimationssymbol des Papstes und der römischen Kirche.<sup>624</sup>

Eine Formulierung aus der Weihinschrift bot den Anhaltspunkt für die christliche Deutung des Konstantinsbogens. Sie nennt als Grund für die Errichtung des Baus den Sieg Konstantins, der dank göttlicher Eingebung errungen wurde. Der in der Inschrift verwendete Wortlaut *INSTINCTU DIVINITATIS* konnte leicht auf den christlichen Gott übertragen werden.<sup>625</sup>

Ein eindeutiger Hinweis auf eine christliche Umdeutung ist bei der Version des Konstantinsbogens zu finden, die Benedetto Bonfigli in sein Fresko mit dem *Wunder des heiligen Ludwig von Toulouse* (B 3; Abb. 69) in der Cappella dei Priori in Perugia einge-

<sup>621</sup> Vgl. Anmerkung 535.

<sup>622</sup> Vgl. das Kapitel: *Die Pferde von San Marco – die Quadriga eines antiken Triumphbogens?* (Teil III), S. 142.

<sup>623</sup> Vgl. das Kapitel: *Triumphbögen in Bildern mit weltlichen und religiösen Themen* (Teil III), S. 93 f.

<sup>624</sup> Zum Konstantinsbogen in der Sixtinischen Kapelle vgl. Ettlinger 1965, S. 112 ff.; Lewine 1993, S. 65 ff.; zum Konstantinsbogen im Appartamento Borgia vgl. Poeschel 1999, S. 157 ff.

<sup>625</sup> Die Weihinschrift des Konstantinsbogens ist absichtlich so vage formuliert, daß sie sowohl für Heiden als auch für Christen deutbar war. Vgl. Grisar 1901, S. 173; Krautheimer 1981, S. 41; Künzl 1988, S. 62. Im



*Ludwig von Toulouse* (B 3; Abb. 69) in der Cappella dei Priori in Perugia eingefügt hat: Hier tragen die Dakerfiguren Heiligenscheine. Mehrere Details weisen darauf hin, daß Bonfigli ausdrücklich den historischen Konstantinsbogen meint und nicht irgendeinen römischen Bogen. Neben der Übernahme des Reliefschmucks und vieler architektonischer Details, die der Maler vor Ort studiert haben muß, ist vor allem die Inschrift für die Bedeutung des Bogens entscheidend. Sie ist wortgetreu kopiert (Abb. 214). Folgende Buchstaben der Inschrift sind noch zu entziffern:

... CAES · FL · COSTAN ... M  
 ... · F AVG · SPQR ... N  
 ... VINI ... G  
 ... DINE · CVMEX ...  
 ... TRANNO ...  
 ... IONE · VNOTENPORE · IVS  
 ... REMPUBLICAM · VLTVS · EST  
 ... ARCV · TRIVMPHIS · IN  
 ... M · DICAUIT · SIC · X SIC · X · X ·  
 ... X · VOTIS · X · X ·

Offensichtlich interessiert Bonfigli sich besonders für den Inhalt des Textes, denn die ursprüngliche Zeilenaufteilung beachtet er nicht. Der Text der Widmungsinschrift ist fortlaufend geschrieben, und am Schluß sind die vier kurzen Inschriften angehängt, die sich beim Original jeweils über den Tondi befinden.<sup>626</sup>

Im Freskenzyklus der Cappella dei Priori kommt noch ein zweiter antiker Bogenbau vor, nämlich die etruskische Porta Marzia im Hintergrund der Szene mit der *Bestattung des heiligen Ercolano vor den Toren von Perugia* (Abb. 215). Im Unterschied zum Konstantinsbogen, der aus seinem eigentlichen baulichen Umfeld herausgelöst und in eine neue Architekturkulisse versetzt wurde, ist die Porta Marzia als Teil der Stadtansicht Perugias realitätsnah wiedergegeben. Die Inschrift des Tores wurde jedoch weggelassen. Der Bau gehört zur Vedute und hat keine weitere Symbolfunktion. Hingegen zeigt die exakte Wiedergabe der Inschrift des Konstantinsbogens, daß der originale Wortlaut als Dokument verstanden wurde, durch welches das Monument historisch beglaubigt werden konnte.<sup>627</sup>

---

Bildschmuck des Konstantinsbogens ist hingegen keine Spur christlicher Symbolik zu erkennen. Vgl. Künzl 1988, S. 62.

<sup>626</sup> Vgl. Kat. 1.

<sup>627</sup> Sensi 1996, S. 90 ff.; Torelli 1998, S. 140. Im Freskenzyklus der Kapelle ist bis auf die etruskische Porta Marzia keine weitere antike Architektur zu finden. Auch dies weist darauf hin, daß dem Konstantinsbogen ein besonderer Symbolwert zukommen muß.

Benedetto Bonfigli war in den Jahren kurz nach 1450 unter Nikolaus V. in Rom beschäftigt.<sup>628</sup> Zu dieser Zeit war die Auseinandersetzung mit der Antike von Seiten der Kurie besonders intensiv. Entscheidend war dabei die Idee der Erneuerung Roms, die ihren Ausdruck unter anderem in Schriften wie Albertis *Descriptio urbis Romae*, Bracciolinis *De varietate fortunae* (S 12), Biondos *Roma instaurata* (S 14) und vor allem in Biondos *Roma triumphans* (S 16) fand.<sup>629</sup> Der Gedanke, das neue christliche Reich auf den Fundamenten des antiken Imperiums zu errichten, an die alte Größe anzuknüpfen und diese noch zu übertreffen, spielt dabei eine tragende Rolle. Deutlich wird die Übernahme antiker Motive in die christliche Ikonographie vor allem in den Schriften Biondos. Bereits am Ende von *Roma instaurata*, ausführlich aber im letzten Buch von *Roma triumphans* kommt Biondo auf die aktuelle Zeit zu sprechen und wünscht sich einen neuen Triumph herbei, den der Christen über die Moslems. In dem von Biondo evozierten Triumphzug werden die heidnischen Symbole durch christliche ersetzt, und es erscheinen auf den Triumphwagen christliche Heilige anstelle antiker Gottheiten.<sup>630</sup>

Die beiden Bilder *Aufruhr gegen das Gesetz des Moses* (B 12; Abb. 74) von Botticelli und die *Schlüsselübergabe an Petrus* (B 13; Abb. 75) von Perugino in der Sixtinischen Kapelle sind jeweils die fünften Bildfelder in den Zyklen des Moses und Jesu. Sie liegen einander direkt gegenüber und werden inhaltlich nur verständlich, wenn sie gemeinsam betrachtet werden. Die beiden Szenen werden zumeist als die inhaltlich bedeutsamsten im ganzen Zyklus hervorgehoben, da sie die rechtmäßige Position des Papstes als Nachfolger Petri und Stellvertreter Christi manifestieren.<sup>631</sup>

Die Demonstration rechtmäßiger Machtausübung ist vor allem auf Botticellis Fresko ein wichtiger Bestandteil der inhaltlichen Aussage. Eine entscheidende Rolle spielt dabei die goldene Inschrift, die anstelle der originalen Widmungsinschrift über dem mittleren Durchgang des Bogens eingefügt ist. Der Text ist dem *Brief an die Hebräer* 5,4 entnommen:

NEMO SIBI ASSVMM  
AT HONOREM NISI  
VOCATVS A DEO  
TANQVAM ARON

<sup>628</sup> Vgl. das Kapitel: *Bonfiglis Konstantinsbogen* (Teil III), S. 109.

<sup>629</sup> Vgl. das Kapitel: *Bestandsaufnahme und Eingrenzung des Materials durch die Antiquare* (Teil I), S. 31 f. Vgl. Torelli 1998, S. 143; Greppi 1998, S. 97 ff.; Fiore 2005 b, S. 24.

<sup>630</sup> Tomassini 1985, S. 69 f.

<sup>631</sup> Ettlinger 1965, S. 90 f.; Lewine 1993, S. 65; Mejia 2003, S. 17.

Die dargestellte Rebellion gegen Moses und den von Gott berufenen Hohepriester Aaron sowie die darauf folgende Bestrafung der Aufrührer liefern den Anlaß für die Worte. Wer es wagt, die von Gott erwählte Autorität anzufechten, handelt gegen das Wort Gottes.<sup>632</sup> Ihr mahnender Inhalt gilt aber ebenso für die Betrachter des Bildes. Die Inschrift erhält ihren besonderen Stellenwert dadurch, daß ihr Wortlaut einen ganz bestimmten Platz in der päpstlichen Liturgie der Renaissance einnahm. Der Vers wurde während des *Sede vacante*, der Zeit zwischen dem Tod eines Papstes und der Wahl eines neuen, täglich wiederholt.<sup>633</sup> So sollten nicht nur die aufrührerischen Männer aus der Erzählung, sondern vor allem die hohen geistlichen Würdenträger, die sich während des Konklave in der Kapelle aufhielten, vor der Anfechtung der rechtmäßigen päpstlichen Autorität gewarnt werden. Hier wird der Konstantinsbogen zum Symbol für die Macht, Größe und Gerechtigkeit Gottes, und gleichzeitig steht er für die Autorität eines rechtmäßig ins Amt geführten Pontifex. Letzteres war besonders wichtig, um nach dem Niedergang des Papsttums im 14. Jahrhundert dessen Macht in Rom wieder zu festigen.<sup>634</sup>

Die Triumphbögen im Hintergrund von Peruginos *Schlüsselübergabe* (B 13; Abb. 75) unterscheiden sich von Botticellis Bogen hauptsächlich durch das Aussehen des Aufbaus auf der Attika. Dieser ist bei Botticelli in ruinösem Zustand wiedergegeben, bei Perugino in Anspielung auf ephemere Festbögen aufwendig ergänzt und mit farbigem Schmuck versehen.<sup>635</sup> In Übereinstimmung mit den Inhalten der Bilder kann der Zustand des Konstantinsbogens in dieser Gegenüberstellung als Symbol für den Alten Bund auf Botticellis Fresko und für den Neuen Bund auf Peruginos Fresko verstanden werden.<sup>636</sup> Eine Steigerung gegenüber der alttestamentarischen Szene drückt sich auch darin aus, daß der neue Tempel im Bild mit der Schlüsselübergabe auf einem Podest mit vier Stufen steht. Er nimmt in der Bildkomposition die Stelle des Triumphbogens auf dem Mosesbild gegenüber ein und ist gleichzeitig um eine Stufe erhöht.

---

<sup>632</sup> Der Vulgata-Text lautet: "Nec quisquam sumit sibi honorem sed qui vocatur a Deo tamquam Aaron". Auf dem Bild ist das Präsens Indikativ durch einen Imperativ ersetzt: "assummat" statt "assumit". Der Austausch eines Buchstabens unterstreicht den mahnenden Charakter der Worte. Die Übersetzung lautet dann: "Und niemand nehme sich selbst die hohepriesterliche Würde, sondern er wird von Gott berufen wie auch Aaron." Vgl. Mejia 2003, S. 18 f.

<sup>633</sup> Lewine 1990, S. 14 ff.

<sup>634</sup> Ettlinger 1965, S. 91 & 113 f.; Lewine 1993, S. 80.

<sup>635</sup> Der wichtigste Anlaß für eine päpstliche Prozession war seit dem Mittelalter der Amtsantritt eines neuen Papstes. Es liegt nahe, daß auf Peruginos Fresko in der Sixtinischen Kapelle auf den festlichen Amtsantritt von Sixtus IV. angespielt wird. Vgl. Lewine 1993, S. 80.

<sup>636</sup> Lewine 1993, S. 75; Danesi Squarzina 1997, S. 121; Mejia 2003, S. 27 f. Der obere ruinöse Teil des Triumphbogens auf Botticellis Bild ist nicht vergoldet. Dies könnte ein Hinweis darauf sein, daß das Fundament

In Peruginos *Schlüsselübergabe* ist die Inschrift auf beide Triumphbögen verteilt. Sie erinnert an Papst Sixtus IV., den Auftraggeber der Fresken:

IMENSV SALAMO  
TEMPLVM TV  
HOC QVARTE  
SACRASTI

SIXTE OPIBVS  
DISPAR  
RELIGIONE  
PRIOR

Die genaue Übersetzung der Inschriften bereitet Schwierigkeiten.<sup>637</sup> Es geht um eine Gegenüberstellung des Papstes und des Königs Salomon. Genannt werden zwei Bauten, die von ihnen geweiht worden sind: die Kirche, die in dem Zentralbau in der Mitte des Bildes symbolisch wiedergegeben ist und der berühmte Tempel in Jerusalem. Gleichzeitig werden die beiden Bauherren miteinander verglichen: Salomon mag reicher gewesen sein (*opibus dispar*), aber Sixtus vertritt die wichtigere Religion (*religione prior*).<sup>638</sup> Die Kirche wiederum erhält als Institution ihre Legitimität durch die Schlüsselübergabe durch Christus an Petrus, die das eigentliche Thema des Bildes ist.<sup>639</sup>

Neben die religiöse und machtpolitische Symbolik des Konstantinsbogens tritt auf beiden Bildern noch eine weitere Bedeutung, die sich auf den persönlichen Ruhm des Auftraggebers bezieht. Auf Botticellis Bild geben der Konstantinsbogen und das Septizonium die aktuelle räumliche Situation und den ruinösen Zustand der antiken Gebäude gegen Ende des Quattrocento wieder. Gegenüber ist bei Perugino eine streng linearperspektivisch konstruierte Platzanlage zu sehen.<sup>640</sup> Das Mosesbild zeigt den Zustand des alten Rom, während

---

(der Bogencorpus) im Alten Testament zwar gelegt ist, aber erst im Neuen Testament seine Vollendung findet, was sich auf Peruginos Bild in der heilen, festlichen Bekrönung manifestieren würde.

<sup>637</sup> Zum Verständnis der Inschrift vgl. Mejia 2003, S. 28.

<sup>638</sup> Lewine 1993, S. 68; Mejia 2003, S. 28.

<sup>639</sup> Eine weitere Gemeinsamkeit betrifft die kompositorische Anlage beider Bilder. Die Triumphbögen bilden die architektonische Folie für körperlich bewegte Handlungen. Sowohl auf Botticellis als auch auf Peruginos Bild spielen sich Szenen der Rebellion ab (vgl. die Tituli: *Conturbatio Moisi Legis Scriptae Latoris* und *Conturbatio Jesu Cristi Legislatoris*). Bei Botticelli sind sie Hauptthema, bei Perugino finden sie stark verkleinert im Mittelgrund des Bildes statt (gemeint sind die Szene mit dem Zinsgroschen und die Steinigung Christi; vgl. Mejia 2003, S. 27 ff.). Es gibt hier einen ganz direkten inhaltlichen Zusammenhang zwischen den aufrührerischen Szenen und dem schließlich errungenen Sieg der *Ecclesia triumphans*, der sich in den Triumphbögen manifestiert. Auf Botticellis Bild hinterfängt der mahnende Triumphbogen die nach vorne drängenden Figuren als Symbol der Macht Gottes. Auf dem gegenüberliegenden Bild wirken die Szenen wie eingekesselt zwischen den vorne aufgereihten Heiligen und anderen Personen, die der Schlüsselübergabe an Petrus beiwohnen, und den die Bühne nach hinten abschließenden neu errichteten Bauwerken. Beide – die Heiligen vorne und die Triumphbögen hinten – stehen hier für die Festigung der Kirche durch den autorisierten Papst Sixtus IV.

<sup>640</sup> Ploder 1987, S. 217.

auf dem Christusbild die Vision des von Sixtus erneuerten Rom dargestellt ist.<sup>641</sup> Im übertragenen Sinne entspricht dies den tatsächlichen Gegebenheiten: Sixtus war während seiner Amtszeit für die Errichtung und den Wiederaufbau zahlreicher Kirchen verantwortlich.<sup>642</sup> Er wird hier mittels der durch und für ihn errichteten Triumphbögen als Erneuerer der Stadt und Festiger der Kirche Christi im ganz direkten Sinne gefeiert.

Auch der Triumphbogen in Pinturicchios Fresko *Disput der heiligen Katharina* im Appartamento Borgia (B 26; Abb. 78) hat mehrere Bedeutungen.<sup>643</sup> Zunächst ist die Geschichte der Katharina besonders geeignet, um den Triumph der christlichen Religion über die heidnischen Götter vorzuführen – ein Thema, das seit der Eroberung Konstantinopels durch die Türken im Jahre 1453 von großer Brisanz war. In einem Streitgespräch versucht die Christin Katharina den römischen Kaiser Maxentius von ihrem Gott zu überzeugen.<sup>644</sup> Maxentius war der Kaiser, den Konstantin im Jahre 312 an der Milvischen Brücke besiegte. Dieser Sieg war zum einen entscheidend für die Verbreitung des Christentums, zum anderen war er der Grund für die Errichtung des Konstantinsbogens. Der Bogen in Pinturicchios Bild spielt also nicht nur im übertragenen und allgemeinen Sinne auf den Sieg des Christentums an, sondern ganz direkt auf den historischen Sieg des christlichen Kaisers und damit auf den Sieg der Christen über die Heiden. Dieser Bezug gehörte mit Sicherheit zu den Gründen für die Auswahl der Szene und ihre Platzierung an der prominentesten Stelle des Raumes.<sup>645</sup>

Durch die formalen Übereinstimmungen und vor allem durch den gesteigerten Materialaufwand hatte sich bereits eine enge Bezugnahme Pinturicchios auf die Triumphbögen von Botticelli und Perugino in der benachbarten Kapelle gezeigt.<sup>646</sup> Aber nicht nur durch die prunkvolle Ausstattung, sondern auch hinsichtlich der persönlichen Symbolik geht Ale-

---

<sup>641</sup> Daltrop 1988, S. 170 f.

<sup>642</sup> Dies stimmt mit dem Bild überein, das Zeitgenossen von diesem Papst hatten. Flaminio Vacca bezeichnete ihn „il gran fabbricatore“. Vgl. Lanciani 1990, Bd. I, S. 93; Benzi 1990, S. 45. Auch die Fassade von Santo Spirito, die von Sixtus IV. erneuert wurde und die in Botticellis Fresko *Versuchung Christi*, das sich ebenfalls in der Sixtinischen Kapelle befindet, eingefügt ist, spielt auf die Bautätigkeit des Papstes an.

<sup>643</sup> Die Symbolfunktion des Konstantinsbogens tritt umso klarer zutage, als ihm auch hier keine weitere vergleichbare Architektur zur Seite steht, abgesehen von der im Verhältnis zum Konstantinsbogen viel kleineren Ruine des Kolosseums im Hintergrund des gegenüberliegenden Freskos mit dem heiligen Sebastian (Abb. 98). Vgl. das Kapitel: *Die herausragende Rolle von Triumphbögen gegenüber anderen antiken Bauten* (Teil III), S. 101.

<sup>644</sup> De Voragine, Ed. Benz (1993), S. 918 ff.

<sup>645</sup> Paal und Saxl suchen zur Frage nach der Auswahl der Heiligen in der Dekoration des Sala dei Santi nach einer theologischen Begründung. Vgl. Paal 1981, S. 81 f.; Saxl 1982, S. 139. Beide finden keine Erklärung für die herausragende Bedeutung der Katharina vor den anderen in diesem Raum dargestellten Heiligen.

<sup>646</sup> Vgl. die Kapitel: *Botticellis Versionen des Konstantinsbogens* (Teil III), S. 114; und: *Blau, Gold und Stuck – Steigerung der Malmaterialien beim Konstantinsbogen in der Sixtinischen Kapelle und im Appartamento Borgia* (Teil III), S. 148 f.

xander VI. in der Sala dei Santi noch einen Schritt weiter als sein Amtsvorgänger Sixtus IV. Der Triumphbogen auf dem Bild stimmt bis auf geringe Abweichungen mit der Beschreibung eines für seinen eigenen Possesso errichteten Triumphbogens überein.<sup>647</sup> Die gesamte Ausstattung des Monuments ist auf die Person Alexanders bezogen. Der Bogen wird von einem Stier, seinem Wappentier, gekrönt und die Inschrift des Konstantinsbogens ist durch sein Motto PACIS CULTORI ersetzt, das ihn als Friedensstifter ausweist. Die Hervorkehrung dieser Eigenschaft wird verständlich in Zusammenhang mit der Verteidigung des Kirchenstaates gegen die Moslems, die zu dieser Zeit zu den Prioritäten der Papstpolitik gehörte. Es ist durchaus wahrscheinlich, daß die Worte zudem an den beiden Inschriften im mittleren Durchgang des Konstantinsbogens orientiert sind: LIBERATORI VRBIS und FVNDATORI QVIETIS.<sup>648</sup> Alexander ließ die Räume unmittelbar nach seinem Amtsantritt 1492 ausmalen. Er nutzte die starke Symbolwirkung des Konstantinsbogens, um sich direkt mit seinem Vorgänger Sixtus zu messen und seiner Amtszeit das Bild des Friedensbringers vorzuschicken. Der Papst sieht sich in einer Reihe mit dem ersten christlichen Kaiser, auf dessen Triumphbogen er unmißverständlich anspielt, den er aber in einen ihm selbst gewidmeten Ehrenbogen umfunktioniert. Der bekrönende Stier steht für den ägyptischen Gott Apis, auf den die Familie Borgia ihren Ursprung zurückführte. Gleichzeitig symbolisiert der Stier bei den Ägyptern laut Alberti den Frieden.<sup>649</sup>

Charakteristisch für die Bedeutung des Konstantinsbogens auf den drei Fresken von Botticelli, Perugino und Pinturicchio ist die Vermischung ideologischer Konzepte wie der Legitimation der politischen und religiösen Macht, des christlichen Sieges über die Heiden, der Sicherung des Friedens gegen innere und äußere Feinde, mit solchen, die stärker auf die Person des jeweiligen Auftraggebers bezogen sind. Dazu gehören die Anspielung auf die konkrete Bautätigkeit von Sixtus IV. in Rom und die Wiedergabe des Triumphbogens, der tatsächlich für Alexander VI. anlässlich seines Amtsantritts errichtet wurde. Auf allen drei Bildern, und auch auf dem Bild von Bonfigli in Perugia, hat der Konstantinsbogen mit der eigentlich erzählten Geschichte nichts zu tun. Seine vielfältige symbolische Bedeutung entsteht durch Bezüge, die jenseits der konkreten Bildthemen liegen.

---

<sup>647</sup> Vgl. das Kapitel: *Skulpturen auf der Attika* (Teil III), S. 127 f.

<sup>648</sup> Das Bild des Friedensstifters war außerdem ein häufig gebrauchter Topos der Panegyrik. Vgl. Poeschel 1999, S. 157 ff.

<sup>649</sup> Alberti, *De re aedificatoria*, achtes Buch, viertes Kapitel. Vgl. Poeschel 1999, S. 158. In seiner programmatischen Aussage läßt sich der gemalte Triumphbogen Alexanders VI. mit dem des Dogen Nicolò Tron (B 5; Abb. 57) vergleichen. Die Inschriften geben einen Grundsatz der jeweiligen Regierung wieder, und Wappen beziehungsweise Wappentier symbolisieren die Präsenz des Dogen und des Papstes. Vgl. das Kapitel: *Zur Wiedergabe ephemerer Triumphbögen* (Teil II), S. 86.

Ausgehend von den gemalten Bögen von Perugino und vor allem von Botticelli in der Sixtischen Kapelle, erhielt der Konstantinsbogen in der italienischen Renaissancemalerei mit Abstand das stärkste Gewicht.

Außerhalb der Reichweite der Kurie und mit zunehmender zeitlicher Distanz zur Ausmalung der Sixtinischen Kapelle läßt die Symbolkraft des Konstantinsbogens jedoch stark nach. Zunächst kommt der Bogen noch auf mehreren Bildern in Varianten vor, die sich vor allem an Botticellis Vorbild orientieren, so bei Botticelli selbst beim *Hochzeitsbankett des Nastagio degli Onesti* (B 15; Abb. 79) und der *Geschichte der Lucrezia* (B 31; Abb. 80) oder bei Ghirlandaio im *Bethlehemitischen Kindermord* (B 18; Abb. 84).<sup>650</sup> Aber er wird hier nicht mehr als christliches Symbol verwendet.<sup>651</sup> Auf vielen anderen Bildern sind Varianten des Konstantinsbogens als typisches, im Prinzip austauschbares antikisches Beiwerk in die Hintergründe eingefügt, ohne eine weitere symbolische Bedeutung zu haben.<sup>652</sup>

---

<sup>650</sup> Vgl. das Kapitel: *Botticellis Versionen des Konstantinsbogens* (Teil III), S. 112 f.

<sup>651</sup> Vgl. zu Botticellis *Nastagio* das Kapitel: *Triumphbögen und Loggien als Kulissen großer Feste* (Teil III), S. 162 f.; vgl. zu Botticellis *Lucrezia* das Kapitel: *Triumphbögen als Ehrenmonumente und Triumphbögen als Stadttore* (Teil III), S. 153 f.; vgl. zu Ghirlandaio's *Kindermord* das Kapitel: *Ikonographische und kompositorische Verknüpfungen der Reliefs mit den Bildinhalten* (Teil III), S. 136 f.

<sup>652</sup> Bei manchen Bögen ist der Konstantinsbogen zwar als Vorbild erkennbar, aber es ist für ihre Aussage nicht wie bei Bonfigli, Botticelli, Perugino oder Pinturicchio entscheidend, welcher Bogen gemeint ist. Auf der Tafel mit der *Versöhnung der Römer und Sabiner* von Bartolomeo di Giovanni (B 20; Abb. 109) ist der Konstantinsbogen zu erkennen, aber er dient hier zusammen mit anderen Bauwerken lediglich als Ortsangabe für die Stadt Rom. Vgl. das Kapitel: *Die herausragende Rolle von Triumphbögen gegenüber anderen antiken Bauten* (Teil III), S. 102 f.

### 3.5 Zusammenfassung Teil III

Triumphbögen geben auf Bildern die Kulissen für ganz unterschiedliche Inhalte ab. Meistens handelt es sich um religiöse Themen, denen Geschichten aus dem *Neuen Testament* und aus der *Legenda Aurea* zugrundeliegen. Keine der Quellen liefert Anhaltspunkte für das Einfügen von Triumphbögen in die Bilder, außer demjenigen, daß sich die meisten der Geschichten zur Zeit des Römerreichs abspielten. Auch den Quellen für die nicht-religiösen Themen lassen sich keine Hinweise zum Einfügen von Triumphbögen entnehmen. Die Gründe hierfür müssen demnach jenseits der eigentlichen Handlung eines Bildes liegen. Häufig geben Zeit und Ort des jeweiligen Bildthemas den Malern den äußeren Anlaß, antike Bauwerke zu studieren und in ihre Kompositionen einzufügen.

Auf die Frage, die zu Beginn dieser Arbeit gestellt wurde, warum gerade Triumphbögen und nicht andere antike Bauten häufig an zentralen Stellen auf Bildern vorkommen, gibt es im wesentlichen zwei Antworten.

Naheliegend ist ihr vergleichsweise guter Erhaltungszustand in mehreren Städten, vor allem in Rom. Damit verbunden boten sich Triumphbögen in ihrer Kompaktheit an, in verdichteter Form die Gesetzmäßigkeiten antiker Architektur zu analysieren. Außerdem zogen die Historienreliefs die Aufmerksamkeit der Künstler auf sich.

Was den Triumphbogen für die Verwendung auf Bildern mit erzählter Handlung aber vor allen anderen antiken Monumenten heraushebt, ist die Möglichkeit, seine Symbolik auf verschiedenste Bereiche zu übertragen.

In Mantegnas Jakobuszyklus (B 1 & B 2) geben die Bogenarchitekturen in erster Linie ein authentisches Ambiente für die Zeit und den Ort der Handlung ab. In der Sixtinischen Kapelle (B 12 & B 13) und im Appartamento Borgia (B 26) ist der Konstantinsbogen Machtsymbol des Christentums, der Kirche und des Papstes. Auf den Spallieratafeln mit dem *Hochzeitsbankett des Nastagio degli Onesti* (B 15) und der *Geschichte der Griselda* (B 27) stehen die Triumphbögen für den Sieg der Liebe. Auf der Tafel mit der *Geschichte der Tuccia* (B 10) gibt eine Variante des Konstantinsbogens vage Ort und Zeit des Geschehens an, und im Hintergrund von Botticellis *Geschichte der Lucrezia* (B 31) fungiert der Triumphbogen als Ehrenmonument für die verstorbene Heldin.

Wo Triumphbögen in Bildzyklen vorkommen, bilden sie die Kulissen der Szenen, in denen sich die inhaltlichen Höhepunkte abspielen. Beispiele hierfür sind die Freskenzyklen in der Sixtinischen Kapelle mit Episoden aus dem Leben des Moses (B 12) und Christi (B 13), Botticellis vierteilige Reihe mit der *Geschichte des Nastagio degli Onesti* (B 15), Pinturic-



chios Fresken in der Sala dei Santi im Appartamento Borgia (B 26), Mantegnas neunteiliger *Triumphzug des Cäsar* (B 17) und die dreiteilige Folge mit der *Geschichte der Griselda* (B 27).

Der Konstantinsbogen in Rom ist der Triumphbogen, der auf Bildern – anders als bei der schriftlichen und bei der zeichnerischen Rezeption von Triumphbögen – mit Abstand am häufigsten zu finden ist. Vor allem auf drei Bildern spielt der Konstantinsbogen sowohl aufgrund seiner Plazierung in der Komposition als auch hinsichtlich seiner Symbolik eine herausragende Rolle. Alle drei Bilder befinden sich im Vatikanischen Palast und sind im Auftrag von Päpsten entstanden: Botticellis *Aufuhr gegen das Gesetz des Moses* (B 12), Peruginos *Schlüsselübergabe* (B 13) und Pinturicchios *Disput der heiligen Katharina* (B 26). Auf diesen Bildern steht der Konstantinsbogen in seiner wichtigsten Bedeutung für den Sieg des Christentums und die Macht des Papstes. Ausgehend von diesen drei Bildern, vor allem aber von Botticellis Mosesbild, erhielt der zentral platzierte Konstantinsbogen gegenüber anderen antiken Bauten in der italienischen Renaissancemalerei mit Abstand das stärkste Gewicht. Varianten wurden von mehreren Florentiner Malern, die am Quattrocentozyklus in der Sixtinischen Kapelle mitgewirkt haben, anschließend in ihrer Heimatstadt ausgeführt.

Die Besonderheiten in den Arbeitsmethoden der Maler liegen vor allem in der Vielfalt der Bezüge, die wiederum aus den Erfordernissen und Möglichkeiten eines Bildes, auf dem eine Geschichte erzählt wird, resultiert. Ging es den Antiquaren vorrangig um eine Bestandsaufnahme der Monumente, den Architekten um das Erfassen der Regeln und Ordnungen und die Rekonstruktion antiker Bauten, so geht es den Malern darum, antike Architekturen in die Handlungen und Kompositionen ihrer Bilder zu integrieren. Dabei kommen je nach den Ambitionen des einzelnen Künstlers unterschiedliche Herangehensweisen und Erfahrungen zum Tragen. Das Verhältnis von Rekonstruktion und Imagination hinsichtlich der Wiedergabe antiker Architektur ist in jedem Fall verschieden.

Bei einigen Malern wird die Auseinandersetzung mit den aktuellen archäologisch-antiquarischen Methoden und Fragestellungen besonders deutlich. So beobachtet Mantegna seine Umgebung mit einer ähnlichen Aufmerksamkeit für den Zustand und das Material der alten Bauwerke wie zeitgenössische Antiquare, etwa Biondo oder Bracciolini. Er stellt Gemeinsamkeiten im Aufbau antiker Triumphbögen und Stadttore fest, wie sie vielerorts zu sehen waren. Zudem setzt er sich mit dem antiken Schriftbild auseinander, eben-

so wie Jacopo Bellini und Antiquare wie Marcanova und Feliciano. Mantegna zieht außerdem für den Entwurf seiner Architekturen fremde Zeichnungen und andere Vorlagen wie Münzen und Reliefs heran. Seine Beobachtungsgabe, die visuelle Erfahrung seines täglichen Umfelds, vor allem aber seine daran geschulte künstlerische Imagination lassen den Maler authentisch wirkende antikische Szenerien entwerfen, die jedoch genau so in der Wirklichkeit nicht unbedingt zu finden waren (B 1, B 2, B 4, B 11 & B 17).

Mit einem direkten Vorbild setzt sich Bonfigli auseinander, dessen Version des Konstantinsbogens im Hintergrund des Freskos *Das Wunder des heiligen Ludwig von Toulouse* (B 3) das genaue Studium des Monumentes zugrundeliegt. Das Fresko in der Cappella dei Priori in Perugia ist nach einem längeren Aufenthalt des Malers an der römischen Kurie entstanden. Bonfigli differenziert den alten Bestand von den nachträglichen Aufbauten und hebt bei seiner Wiedergabe die Konstruktion des Baus hervor. Ähnliche Beobachtungen wurden zur gleichen Zeit von Biondo und Bracciolini ~~Angestellt~~ dem architektonischen Aufbau und der Rekonstruktion von Triumphbögen unter archäologisch-antiquarischen Gesichtspunkten setzen sich einige Maler auseinander – ähnlich den Architekten, die ihre Ergebnisse später in zeichnerischen Aufrissen festhielten. Auch bei den Malern geht es vor allem um die Rekonstruktion der Attika und der seitlichen Abschlüsse des Titusbogens und um den oberen Abschluß des Konstantinsbogens. Pintoricchio stellt auf der Tafel *Der heilige Bernhardin heilt ein junges Mädchen* (B 6) sein Urteilsvermögen in bezug auf die antiken Formen und Proportionen unter Beweis. Die Attika des Titusbogens wird hier ohne die mittelalterlichen Aufbauten in einem rekonstruierten Zustand gezeigt. Die Schwierigkeit der seitlichen Abschlüsse umgeht der Maler, indem er diese hinter zwei Arkadenreihen versteckt. Im Falle des Konstantinsbogens zeigt Botticelli auf seinem Fresko *Aufruhr gegen das Gesetz des Moses* (B 12), daß er die Problematik der Rekonstruktion kennt. Er macht für das einstige Aussehen des Abschlusses des Bogens einen Vorschlag, der auf dem direkten Studium beruht. Botticelli zeigt sich hier auf der Höhe der neuesten archäologischen Kenntnisse, die etwa zur gleichen Zeit von Francesco di Giorgio auf folio 94 verso im *Kodex Saluzziano* (Z 8a) festgehalten wurden und die erst auf den Zeichnungen aus dem Umkreis Raffaels zu Beginn des Cinquecento noch weiter präzisiert worden sind.

Am Beispiel Botticellis kann an drei Triumphbogenvarianten (B 12, B 15 & B 31) der Weg vom architektonischen Studium eines konkreten Bauwerks – des Konstantinsbogens – über eine kritisch-wissenschaftliche Betrachtung hin zur eigenen Neuschöpfung all'antica verfolgt werden.

Ergebnisse dieser Vorgehensweise sind auch auf anderen Bildern zu finden, die gegen Ende des Quattrocento entstanden sind. Die Bögen werden aus den inzwischen hinreichend bekannten architektonischen Elementen, die für einen Triumphbogen charakteristisch sind, neu zusammengestellt. Beispiele hierfür sind die späten Rezeptionen von Triumphbögen auf zwei Sieneser Bildern von Pietro di Francesco Orioli (B 23) und von Francesco di Giorgio (B 29).

Der Relief- und Skulpturschmuck hat auf einigen Bildern eine sehr wichtige Funktion. Er wird verändert, neu zusammengestellt und genutzt, um Verbindungen zur dargestellten Handlung zu ziehen. Besonders häufig werden Motive als Vorlage verwendet, die zu den festgelegten Topoi des römischen Herrscherideals gehören und in bestimmten Kompositionsschemata sowohl auf Münzen als auch auf Staatsreliefs, beispielsweise am Konstantinsbogen, vorkommen. Wiederholt sind an den gemalten Bögen die Motive der *adlocutio*, der *submissio* oder Opferszenen zu finden, ebenso wie Reiter oder Darstellungen von Schlachten. Besonders vielfältig sind die inhaltlichen und formalen Verbindungen zwischen den Reliefs und der Handlung auf Ghirlandaios Fresko mit dem *Bethlehemitischen Kindermord* (B 18) und auf Pinturicchios Fresko mit dem *Disput der heiligen Katharina* (B 26). Nur sehr selten werden ganz neu erfundene oder sogar christliche Motive in die Bögen eingefügt. Der Triumphbogen an sich wird nicht als christliches Symbol umgedeutet; er bleibt eine antike Architektur und wird als solche in die Handlung integriert. Inhaltliche Bezüge werden durch ikonographische und kompositorische Analogien hergestellt, selten durch neue Motive.

Auf einigen Bildern sind die antikischen Architekturen mit Inschriften versehen. Entweder werden originale antike Wortlaute kopiert, um der Architektur Authentizität zu verleihen, oder aber es wird ein neuer Text in das Inschriftenfeld eingefügt, um einen Bezug zur Handlung oder zur Aussage des Bildes herzustellen. Auf allen Bildern, auf denen Inschriften in die Triumphbögen eingefügt sind, wird das römische Schriftbild imitiert, um einen optisch überzeugenden Eindruck hervorzurufen. Die Inschriften der Bögen sind häufig in goldenen Buchstaben auf blauen Grund geschrieben. Die Anregung für diese Farbgebung kommt jedoch nicht aus der antiken, sondern aus der christlichen Kunst: von Mosaikinschriften in frühchristlichen Kirchen. Zudem ist aus Schriftquellen überliefert, daß diese Farben auch für Inschriften an ephemeren Festarchitekturen verwendet wurden. Botticelli nimmt diese Farbkombination in der Sixtinischen Kapelle auf (B 12), und in der Folge wird sie von mehreren Malern auf Bildern eingesetzt.

Vom ursprünglichen bronzenen Skulpturschmuck auf den römischen Bögen war nichts mehr erhalten. Auf einigen gemalten Bögen sind jedoch Skulpturen auf der Attika wiedergegeben. Die Maler beziehen sich dabei allerdings nicht auf römische Münzbilder, auf denen das einstige Aussehen von Triumphbögen samt ihrer Skulpturbekrönung zu sehen ist, sondern auf den Skulpturschmuck ephemerer Festbögen. Aus Beschreibungen solcher Bögen geht hervor, daß Girlanden, Kandelaber und Putti zu den typischen Dekorationselementen gehörten, genauso wie es auf einigen Bildern und Zeichnungen zu sehen ist.

Auch in bezug auf die farbliche Gestaltung boten antike Triumphbögen nur wenig Anregung. Dementsprechend sind die meisten der gemalten Bögen in Imitation des Steins in grauen oder braunen Tönen gehalten. Einige Architekturen sind jedoch besonders farbenfroh, und ihr Kolorit ahmt farbige Steine oder goldglänzendes Metall nach. Ebenso wie die Skulpturen auf den Bögen ruft auch die auffallende Farbigkeit Beschreibungen ephemerer Festarchitekturen in Erinnerung.

Seit der zweiten Hälfte des Quattrocento kommen auf Zeichnungen und Bildern vermehrt Darstellungen antiker Triumphzüge vor. Auf einigen werden die Züge von Triumphbögen flankiert, auf anderen zieht der Zug sogar durch sie hindurch. In antiken Schriftquellen werden zwar mehrere Triumphzüge detailliert beschrieben, Triumphbögen kommen hier aber nicht vor. Für die bildliche Umsetzung spielt die visuelle Erfahrung antikisierender Festzüge, wie sie zu verschiedenen Anlässen veranstaltet wurden, eine entscheidende Rolle. Der Triumphzug konnte sowohl durch die ephemeren Triumphbögen hindurch als auch an ihnen vorüberziehen. Eine herausgehobene Bedeutung für die Wiedergabe von Triumphzügen und die Anlage ganzer Bildkompositionen haben außerdem die beiden Reliefs im Durchgang des Titusbogens. Sie zeigen Ausschnitte aus dem Triumphzug nach dem Sieg in Jerusalem und evozieren durch ihren Anbringungsort einen Triumphzug durch den realen Bogen.

Die eigene aufmerksame Beobachtung der Umgebung, geschult durch die Wahrnehmungsweise einiger Humanisten wie Bracciolini, Biondo oder Alberti, die Kenntnis archäologisch-antiquarischer Fragen hinsichtlich der Rekonstruktion antiker Bauwerke, das Heranziehen fremder Zeichnungen oder das Studium von Münzbildern und Reliefs, die unmittelbaren Eindrücke zeitgenössischer Triumphzüge und Festarchitekturen, die individuelle künstlerische Imagination und Inspiration sind Aspekte, die bei der Rezeption von Triumphbögen in der Malerei der zweiten Hälfte des Quattrocento in unterschiedlichen

Ausprägungen und zum großen Teil unabhängig vom eigentlichen Thema des jeweiligen Bildes zusammentreffen.

## 4 Schluß

Durch die Analyse des Bautyps Triumphbogen als Exempel für die Rezeption antiker Architektur konnte gezeigt werden, wofür sich Humanisten, Architekten und Maler vorrangig interessierten, wie unterschiedlich ihre Herangehensweisen im Umgang mit antiker Architektur waren und an welchen Punkten sich diese Methoden überschnitten. Auf die Fragen nach dem Verhältnis von Rekonstruktion und Imagination im Werk einzelner Maler, nach der Art und Weise, mit der das damalige Wissen über die Antike von den Malern umgesetzt wurde, nach dem Vorrang der Triumphbögen gegenüber anderen antiken Bauten auf Bildern, nach der Sonderstellung des Konstantinsbogens in der Malerei, konnten vor dem theoretischen Hintergrund, der sich aus der Analyse der Schriften ergab und im Vergleich mit den Architekturzeichnungen differenzierte Antworten gefunden werden.

Der Schluß sei vier Malern gewidmet, die sich wiederholt mit antiker Architektur auseinandergesetzt haben und deren Umgang mit dem Motiv des Triumphbogens besonders vielfältig ist. Jeder von ihnen ist an einem anderen Aspekt des Monuments interessiert.

Zunächst führt Mantegna den Triumphbogen, angeregt durch die Sichtweisen humanistischer Antiquare wie Bracciolini, Biondo, Alberti, Feliciano und Marcanova in seinen verschiedenen Funktionen und Zuständen vor. In der Cappella Ovetari, in *Jakobus vor Herodes Agrippa* (B 1) und *Jakobus auf dem Weg zu seiner Hinrichtung* (B 2), nehmen die Bögen zentrale Positionen innerhalb eines imaginär rekonstruierten Stadtgefüges ein. In den Hintergründen der *Begegnungsszene* (B 4) in der Camera degli Sposi und beim *Heiligen Sebastian* (B 11) ist der Triumphbogen als Stadttor in seiner Ummauerung wiedergegeben, so, wie es tatsächlich vorkommen konnte, und bei *Cäsar auf dem Triumphwagen* (B 17) ist er in seiner wörtlich verstandenen Funktion als Triumphbogen gezeigt. An der formalen Gestaltung der Triumphbögen gibt es bei Mantegna im Laufe der Zeit keine wesentlichen Veränderungen.

Im Unterschied dazu ist Botticellis Auseinandersetzung mit dem Triumphbogen gerade auf die Analyse der Form gerichtet. Für seine Darstellung des Konstantinsbogens im *Aufbruch gegen das Gesetz des Moses* (B 12) geht Botticelli zunächst vom direkten Studium vor Ort aus. Es folgt eine kritische Auseinandersetzung unter Einbeziehung neuester archäologischer Erkenntnisse, die in eine in der Malerei völlig einzigartige Rekonstruktion des oberen Abschlusses, in eine differenzierte Auseinandersetzung mit dem Reliefschmuck und in eine Durchdringung der Bauprinzipien mit ihrer anschließenden Verbesserung mündet.

Danach variiert Botticelli auf den Bildern *Hochzeitsbankett des Nastagio degli Onesti* (B 15) und *Geschichte der Lucrezia* (B 31) die Formen zu neuen Schöpfungen. In seinen drei Versionen haben die Triumphbögen verschiedene symbolische Bedeutungen, ihre bauliche Funktion ist aber immer die eines freistehenden Monumentes.

Wieder einen anderen Schwerpunkt hat die Rezeption von Triumphbögen in Peruginos Werk. Auf dem Fresko *Schlüsselübergabe an Petrus* (B 13) fließen sowohl die genaue Kenntnis des vorbildgebenden Baus, des Konstantinsbogens, samt der aktuell diskutierten Problematik seiner Rekonstruktion, als auch Elemente der zeitgenössischen Festarchitektur ein, die sich vor allem auf die Gestaltung der Skulpturbekrönung und auf die Farbgebung auswirken. Perugino selbst war an der Konzeption solcher Festbögen beteiligt.

Bei Ghirlandaio schließlich kommt die Triumphsymbolik in ganz verschiedenen Ausprägungen vor. Die neuesten archäologisch-antiquarischen Fragen, die bei den drei anderen Malern so wichtig waren, spielen bei ihm nur eine untergeordnete Rolle. Wichtiger als das Erfassen der Form und der Funktion oder die archäologisch begründete Rekonstruktion bestimmter Bögen ist Ghirlandaio eine enge Verknüpfung mit der Handlung des Bildes. Dabei kommt es ihm weniger auf den Gesamtkontext der Architektur als auf die dekorativen, ein möglichst lebendiges Bild vermittelnden Einzelformen an. Besonders eng ist die Übereinstimmung von Form und Inhalt aufgrund des veränderten Reliefschmucks im Fresko mit dem *Bethlehemitischen Kindermord* (B 18) in der Cappella Tornabuoni. Im Hintergrund der *Anbetung der Hirten* (B 16) in der Cappella Sassetti durchschreiten die Heiligen drei Könige in Anspielung auf den Adventus einen Triumphbogen, um an den Ort des Geschehens zu gelangen. Auf mehreren weiteren Bildern greift Ghirlandaio entweder auf einzelne Reliefs oder Architekturteile bestehender Triumphbögen zurück, oder aber er nutzt das Motiv des durchschreitbaren Bogens. In der Cappella Tornabuoni ist die Tempelfassade auf dem Fresko mit der *Verkündigung an Zacharias* (Abb. 244) mit Motiven geschmückt, von denen einige nach Reliefs vom Konstantinsbogen gestaltet sind.<sup>653</sup> Rechts daneben ist ein Bogendurchgang zu sehen, der durch die oben angebrachte Inschriftplatte an einen Triumphbogen erinnert.<sup>654</sup> Später taucht ein ähnlicher Bogen nochmals in der *Anbetung der Könige* (Abb. 245) im Spedale degli Innocenti auf. Römische Motive nach Münzbildern sind in den Zwickeln über den Gräbernischen in der Cappella Sassetti angebracht (Abb. 246), deren Bogenform die Assoziation eines Triumphbogens hervorruft.<sup>655</sup> Außerdem evoziert noch die ganze Anlage ~~der Wand in der Sala dei Gigli~~ im Palazzo Vecchio zusammen mit den *Uomini famosi*

<sup>653</sup> Dacos 1962, S. 439 ff.

<sup>654</sup> Rohlmann 2003, S. 9 f.

chio zusammen mit den *Uomini famosi* (Abb. 247) eine triumphale Kulisse, deren architektonische Details auf den Titusbogen zurückgehen.<sup>656</sup>

Giorgio Vasari bespricht alle diese Maler im zweiten Teil seiner *Vite* (S 31). Diese zweite Epoche ist gegenüber der ersten von der Suche nach Regeln, Ordnung und Proportion bestimmt, während sich die dritte Epoche durch eine Freiheit in der Überschreitung dieser Regeln auszeichnet.<sup>657</sup> Die Suche nach den Regeln manifestiert sich an der von den genannten Malern intensiv geführten Auseinandersetzung mit der antiken Baukunst, wie sie hier am Beispiel des Triumphbogens analysiert wurde.

In diesem Sinne ist Vasaris Passage in der Vita Ghirlandaios über den *Bethlehemitischen Kindermord* (B 18) in der Cappella Tornabuoni besonders aufschlußreich. Aus ihr geht deutlich hervor, welche Bildelemente für den Betrachter Vasari um die Mitte des Cinquecento von Bedeutung waren und welche nicht. Vasari hebt gerade dieses Bild aus dem gesamten Zyklus äußerst lobend hervor: Es sei mit "giudizio", "ingegno" und "arte grande" ausgeführt.<sup>658</sup> Es folgt eine ausführliche Beschreibung der Figuren, der Mütter und Soldaten, und vor allem ihrer unterschiedlichen Bewegungen und Gemütszustände. Über den großen Triumphbogen, der auf vielfältige Weise mit der Handlung verbunden ist, verliert er kein einziges Wort. Vasari blickt als Angehöriger der dritten Epoche auf die beiden vorangegangenen zurück. Gerade in seiner Nicht-Beachtung der Architektur in Ghirlandaios Bild zeigt sich die Verlagerung der Interessen von Malern und Betrachtern im 16. Jahrhundert.

---

<sup>655</sup> Saxl 1941, S. 28.

<sup>656</sup> Rubinstein 1987, S. 39 f.; zu den *Uomini famosi* vgl. Helas 2003, S. 63 ff.

<sup>657</sup> Vasari, Ed. Lorini/Burioni/Feser (2004), S. 91 ff.

<sup>658</sup> "Et accanto a questa è la sesta, la quale è la crudele impietà fatta da Erode a gli innocenti, dove si vede una baruffa bellissima di femmine e di soldati e cavalli, che le percuotono et urtano; e nel vero, di quante storie vi si vede di suo, questa è la migliore, perché ella è condotta con giudizio, con ingegno et arte grande. (...)". Zitiert nach: Vasari, Ed. Bellosi/Rossi (1986), Bd. I, S. 464.



## **ANHANG**

## Materialverzeichnis

### A.) Schriften

S 1	<i>Codex Einsidlensis</i> , 9. Jahrhundert <b>Literatur:</b> <i>Codex Einsidlensis</i> , Ed. Walser (1987) (Text).
S 2	<i>Mirabilia urbis Romae</i> , Mitte des 12. Jahrhunderts <b>Literatur:</b> Valentini/Zucchetti 1946, Bd. III, S. 18 f. (Text); Weißthanner 1954 (Text); Trenkler 1976; Cantino Wataghin 1984, S. 190 f.; De Maria 1988, S. 20; D'Onofrio 1988, S. 9 ff. (Text); Weiss 1989, S. 7 ff.; Miedema 1996; Accame Lanzilotta 1996 (Text).
S 3	Magister Gregorius, <i>De mirabilibus urbis Romae</i> , Ende des 12. – Anfang des 13. Jahrhunderts <b>Literatur:</b> Valentini/Zucchetti 1946, Bd. III, S. 159 ff. (Text); Frugoni 1984, S. 19 ff.; Cantino Wataghin 1984, S. 191; Osborne 1987 (Text); De Maria 1988, S. 20; Weiss 1989, S. 8 f.
S 4	Johann von Salisbury, <i>Policraticus</i> , vor 1170 <b>Literatur:</b> Frugoni 1984, S. 22; Nederman 1990 (Text); Herklotz 1999, S. 974.
S 5	Boncompagno da Signa, <i>Liber de obsidione Ancone</i> , um 1200 <b>Literatur:</b> Zimolo 1937; S. 7 (Text); Campana 1959, S. 501 f.; Pini, V.: <i>Boncompagno da Signa</i> , in: <i>Dizionario biografico degli Italiani</i> , 1969, Bd. XI, S. 720 ff.; Frugoni 1984, S. 21 f.; Herklotz 1999, S. 970 ff.
S 6	Nicolás Rosell, <i>De mirabilibus civitatis Romae</i> , erste Hälfte des 14. Jahrhunderts <b>Literatur:</b> Valentini/Zucchetti 1946, Bd. III, S. 185 f. (Text); De Maria 1988, S. 20.
S 7	Anonimo Romano, <i>Cronica</i> , vor 1360 <b>Literatur:</b> Porta 1979 (Text); De Maria 1984, S. 445; Herklotz 1999, S. 979; Seibt 2000.
S 8	Giovanni Dondi, <i>Iter Romanum</i> , 1375 <b>Literatur:</b> Dondi, Ed. Rossi (1888), S. 330 & 333 (Text); Valentini/Zucchetti 1953, Bd. IV, S. 70 f. (Text); Frugoni 1984, S. 22 f.; Cantino Wataghin 1984, S. 191 f.; Weiss 1989, S. 56 ff.; Pesenti, T.: <i>Giovanni Dondi dall'orologio</i> , in: <i>Dizionario biografico degli Italiani</i> , 1992, Bd. XLI, S. 96 ff.
S 9	Leonardo Bruni, <i>Brief</i> , 1409 <b>Literatur:</b> Vasoli, C.: <i>Leonardo Bruni</i> , in: <i>Dizionario biografico degli Italiani</i> , 1972, Bd. XIV, S. 618 ff.; De Maria 1984, S. 445 f. (Text); Weiss 1989, S. 121 f.
S 10	Anonimo Magliabechiano, <i>Tractatus de rebus antiquis et situ urbis Romae</i> , Anfang des 15. Jahrhunderts <b>Literatur:</b> Valentini/Zucchetti 1953, Bd. IV, S. 101 ff. & 117 ff. (Text); Weiss 1958, S. 162; Brizzolara 1979-80, S. 67; Weiss 1989, S. 69 ff.
S 11	Nicolò Signorili, <i>Descriptio Orbis Romae eiusque excellentiae</i> , 1427-1431 <b>Literatur:</b> Valentini/Zucchetti 1953, Bd. IV, S. 154 ff. & 192 ff (Text); Weiss 1989, S. 70 f.; Miedema 1996, S. 477.
S 12	Poggio Bracciolini, <i>De varietate fortunae</i> , 1431-1448 <b>Literatur:</b> Castagnoli 1962; Bigi, E. und Petrucci, A.: <i>Poggio Bracciolini</i> , in: <i>Dizionario biografico degli Italiani</i> , 1971, Bd. XIII, S. 640 ff.; Weiss 1989, S. 71 ff; Bracciolini, Ed. Merisalo (1993), S. 93 (Text); Greppi 1998, S. 100 ff.
S 13	Ciriaco d'Ancona, <i>Laus und Itinerarium</i> , um 1440 <b>Literatur:</b> Campana 1959, S. 486 ff. & 495 (Text); Mandowsky/Mitchell 1963, S. 8 f.; Weiss 1989, S. 125 f.; Luni 1998; Neuhausen 1996.
S 14	Flavio Biondo, <i>Roma instaurata</i> , 1446 <b>Literatur:</b> Castagnoli 1962; Weiss 1965; Mandowsky/Mitchell 1963, S. 13; Fubini, R.: <i>Flavio Biondo</i> , in: <i>Dizionario biografico degli Italiani</i> , 1968, Bd. X, S. 536 ff.; Brizzolara 1979-80; Cantino Wataghin 1984, S. 193 f.; D'Onofrio 1989, S. 98 ff. (Text); Weiss 1989, S. 75 ff.; Miedema 1996, S. 477; Greppi 1998.
S 15	Giovanni Rucellai, <i>Della bellezza e anticaglia di Roma</i> , 1450 <b>Literatur:</b> Valentini/Zucchetti 1953, Bd. IV, S. 413 f. (Text); Weiss 1958, S. 167; Rucellai, Ed. Perosa (1969), S. 75 (Text); Weiss 1989, S. 84 f.

S 16	Flavio Biondo, <i>Roma triumphans</i> , 1457-59 <b>Literatur:</b> Tomassini 1985.
S 17	Leon Battista Alberti, <i>De re aedificatoria</i> , 1451/52 <b>Literatur:</b> Krautheimer 1963; Alberti, Ed. Orlandi/Portoghesi (1966), S. XI ff. & 717 ff. (Text); Borsi 1989; Grafton 2000, S. 261 ff.
S 18	Roberto Valturio, <i>De re militari</i> , 1472 <b>Literatur:</b> Valturius 1472, Buch XII, Kapitel X (Text ohne Seitenzahlen); Martindale 1979, S. 51 & 58; Tomassini 1985, S. 18; Pinelli 1985, S. 331 f.
S 19	Pomponio Leto, <i>Excerpta</i> , nach 1484 <b>Literatur:</b> Valentini/Zucchetti 1953, Bd. IV, S. 423 ff. (Text); Weiss 1958, S. 168; Castagnoli 1962; Mandowsky/Mitchell 1963, S. 14; Weiss 1989, S. 87 ff.; Miedema 1996, S. 477.
S 20	Giovanni da Tolentino, <i>Brief</i> , 1490 <b>Literatur:</b> Schofield 1980 (Text).
S 21	Bernardo Rucellai, <i>De Urbe Roma</i> , um 1500 <b>Literatur:</b> Valentini/Zucchetti 1953, Bd. IV, S. 447 ff. (Text); Weiss 1958, S. 167; Bernardo Rucellai, in: <i>Dizionario enciclopedico della letteratura</i> , 1967, Bd. IV, S. 619 f.; Weiss 1989, S. 89 ff.
S 22	Francesco Albertini, <i>Opusculum de Mirabilibus novae et veteris Urbis Romae</i> , 1510 <b>Literatur:</b> Albertinis 1510, folio O vii-Pv (Text); Weiss 1958, S. 169; Ruysschaert, J.: <i>Francesco Albertini</i> , in: <i>Dizionario biografico degli Italiani</i> , 1960, Bd. I, S. 724 f.; Mandowsky/Mitchell 1963, S. 14; Murray 1972 (Text); Weiss 1989, S. 97 ff.; Miedema 1996, S. 477 f.
S 23	Fra Mariano, <i>Itinerarium Urbis Romae</i> , 1518 <b>Literatur:</b> Fra Mariano, Ed. Bulletti (1931) (Text); Weiss 1989, S. 99 f.
S 24	Raffaël, <i>Brief an Leo X.</i> , 1519 <b>Literatur:</b> Mandowsky/Mitchell 1963, S. 15 ff.; Thoenes 1986; Nesselrath 1986 a; Weiss 1989, S. 109 ff.; Di Teodoro 1994 (Text).
S 25	Andrea Fulvio, <i>Antiquitates urbis</i> , 1527 <b>Literatur:</b> Fulvio 1527, fol. XLVIII v. – L v. (Text); Weiss 1959; Mandowsky/Mitchell 1963, S. 14 & 18; Cantino Wataghin 1984, S. 194 f.; Weiss 1989, S. 100 f.; Ceresa, M.: <i>Andrea Fulvio</i> , in: <i>Dizionario biografico degli Italiani</i> , 1998, Bd. L, S. 709 ff.
S 26	Bartolomeo Marliano, <i>Urbis Romae topographia</i> , 1534 <b>Literatur:</b> Marliani 1588 (Text); Mandowsky/Mitchell 1963, S. 19 f.; Cantino Wataghin 1984, S. 201 f.; Weiss 1989, S. 102; Laureys 1996.
S 27	Sebastiano Serlio, <i>Tutte l'opere d'Architettura et Prospetiva</i> , 1540 <b>Literatur:</b> Serlio 1619 (Text); De Maria 1988, S. 22 f.; Dittscheid 1989; Serlio, Ed. Hart/Hicks 1996, S. 192 ff. (Text in engl. Übers.).
S 28	Lucio Fauno, <i>Delle antichità della città di Roma</i> , 1548 <b>Literatur:</b> Fauno 1548 (Text); Mandowsky/Mitchell 1963, S. 19 f.; Cantino Wataghin 1984, S. 201 f.; Asor Rosa, L.: <i>Lucio Fauno</i> , in: <i>Dizionario biografico degli Italiani</i> , 1995, Bd. XLV, S. 377 f.
S 29	Giorgio Vasari, <i>Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue, insino a' tempi nostri</i> , 1550 und 1568 <b>Literatur:</b> Vasari, Ed. Bellosi/Rossi (1986); Vasari, Ed. Lorini/Burioni/Feser (2004).
S 30	Andrea Palladio, <i>Lantichita di Roma</i> , 1554 <b>Literatur:</b> Trenkler 1976; Murray 1972, folio C ii verso f. (Text); Palladio, Ed. Puppi (1988), S. 18 f. (Text).
S 31	Lucio Mauro, <i>Le antichità della città di Roma</i> , 1556 <b>Literatur:</b> Mauro 1562 (Text); Mandowsky/Mitchell 1963, S. 19 f.; Cantino Wataghin 1984, S. 201 f.
S 32	Bernardo Gamucci, <i>Libri quattro dell'antichità della città di Roma</i> , 1565 <b>Literatur:</b> Gamucci 1588 (Text); Cantino Wataghin 1984, S. 201 f.; Asor Rosa, L.: <i>Bernardo Gamucci</i> , in: <i>Dizionario biografico degli Italiani</i> , 1999, Bd. LII, S. 132 f.
S 33	Andrea Palladio, <i>I quattro libri dell'architettura</i> , 1570 <b>Literatur:</b> Palladio, Ed. Magagnato/Marini, S. 225 f. (Text).

## B.) Zeichnungen und Druckgraphik

Z 1	Jacopo Bellini, <i>Christus vor dem Hohen Rat</i> , um 1435-1440 Zeichnungsbuch, folio 35 Pinsel und Feder auf Pergament; 42,7 x 29 cm Paris, Louvre, Cabinet des Dessins (R.F. 1503) <b>Literatur:</b> Deiseroth 1970, S. 31 f.; Degenhart/Schmitt 1972, S. 144; Pinelli 1985, S. 288; Eisler 1989, S. 200 & 327; Degenhart/Schmitt 1990 b, S. 356 f.; Fortini Brown 1992, S. 74.
Z 2	Jacopo Bellini, <i>Geißelung Christi</i> , um 1440 Zeichnungsbuch, folio 8 Pinsel und Feder auf Pergament; 42,7 x 29 cm Paris, Louvre, Cabinet des Dessins (R.F. 1476) <b>Literatur:</b> Eisler 1989, S. 327; Degenhart/Schmitt 1990 b, S. 313ff.
Z 3	Marco Zoppo, <i>Heilung eines Lahmen durch den Apostel Jakobus</i> , 1455-57 Feder; 35 x 28 cm London, British Museum (1995-5-6-7, verso) <b>Literatur:</b> Armstrong 1976, S. 57 ff.; Chapman 1999.
Z 4	Marco Zoppo-Werkstatt, Illustrationen in der <i>Collectio antiquitatum</i> von Giovanni Marcanova, 1465 folio 33 & folio 28 Modena, Biblioteca Estense (Ms.a. L.5.15) <b>Literatur:</b> Hülsen 1907; Erffa 1958, Sp. 1455; Degenhart/Schmitt 1990 a, S. 198; Degenhart/Schmitt 1990 b, S. 311 f.
Z 5	Anonym (Andrea Mantegna zugeschrieben), <i>Triumph des Titus</i> , 2. Hälfte des 15. Jh. Schwarze Tinte, Feder, Goldhöhungen; 24,5 x 16,3 cm Paris, Louvre, Cabinet d'estampes collection Rothschild (774 DR) <b>Literatur:</b> -
Z 6	Anonym (Pietro Perugino zugeschrieben), <i>Geburt Christi</i> , 2. Hälfte des 15. Jh. Niello; 23,4 x 15,3 cm Paris, Louvre, Cabinet d'estampes collection Rothschild (45 Ni.) <b>Literatur:</b> Blum 1950, S. 18.
Z 7	Florentinisch, <i>Triumph des Aemilius Paulus</i> , 1491 Kupferstich <b>Literatur:</b> Bartsch 24, <i>Early Italian masters</i> , 4 (106); Weisbach 1919, S. 36; Pinelli 1985, S. 330.
Z 8a	Francesco di Giorgio, <i>Codex Saluzziano</i> , 1480er Jahre folio 94 verso Turin, Biblioteca Reale (148) <b>Literatur:</b> Maltese 1967, Bd. I, S. 275 ff. & S. XXXIII; Deiseroth 1970, S. 37 f.; Ericsson 1980; Nesselrath 1986 b, S. 103 f.
Z 8b	Francesco di Giorgio, <i>Trajansbogen von Benevent</i> , Paris, Collection Silverman <b>Literatur:</b> Nesselrath 2004, S. 341 f.
Z 8c	Francesco di Giorgio, <i>Rekonstruktion der Porta Marittima in Zara</i> , Privatsammlung, Album, folio 27 <b>Literatur:</b> Nesselrath 2004, S. 350 f.
Z 9	Francesco Colonna, <i>Hypnerotomachia Poliphili</i> , 1499 <b>Literatur:</b> Bredekamp 1985; Colonna, Ed. Ariani / Gabriele (1998), Bd. I, S. 50 ff & Bd. II, S. 67 ff.
Z 10	Anonymer Kopist des 16. Jahrhunderts, <i>Titusbogen</i> nach einem Modell aus der Mitte des 15. Jh. Englischer Privatbesitz <b>Literatur:</b> Nesselrath 1986 b, S. 103 f.

Z 11	<p>Giuliano da Sangallo, <i>Codex Barberini</i>, 1504-07  folio 18-26 verso  Feder auf Pergament; 45,5 x 39 cm  Rom, Biblioteca Vaticana (lat. 4424)  <b>Literatur:</b> Hülsen 1907; Mandowsky/Mitchell 1963, S. 11; Deiseroth 1970, S. 35 f.; Borsi 1985, S. 116 ff.; Nesselrath 1986 b, S. 127 f.; Günther 1988, S. 112 ff.</p>
Z 12	<p>Giuliano da Sangallo, <i>Sienerer Skizzenbuch</i>, 1504-07  folio 22 verso-25 verso  Feder auf Pergament; 26 x 12 cm  Siena, Biblioteca Comunale (S IV 8)  <b>Literatur:</b> Deiseroth 1970, S. 35 f.; Borsi 1985, S. 116 ff.; Günther 1988, S. 112 ff.</p>
Z 13	<p>Anonym, <i>Codex Escorialensis</i>, 1506 – 1508  folio 20, 27, 28 verso, 47  Monastero di San Lorenzo el Real Escorial (28 II 12)  <b>Literatur:</b> Egger 1906; Kruft 1970; Shearman 1977; Nesselrath 1986 b, S. 129 ff.; Nesselrath 1996.</p>
Z 14	<p>Umkreis des Giuliano da Sangallo, <i>Trajansbogen von Ancona</i>, Anfang 16. Jh.  Feder in Braun, braun laviert auf Pergament; 35,3 x 24,2 cm  Berlin, Kunstbibliothek SMPK (Hdz 3822)  <b>Literatur:</b> Wachsmuth 1988.</p>
Z 15	<p>Bernardo della Volpaia, <i>Codex Coner</i>, 1510-15  folio 52, 53, 54, 56, 58, 60.  London, Sir John Soane's Museum  <b>Literatur:</b> Ashby 1904; Buddensieg 1975; Günther 1988, S. 173 ff. &amp; 336 ff.</p>
Z 16	<p>Antonio da Sangallo, nach Gian Cristoforo Romano,  <i>Konstantinsbogen und Severusbogen</i>, um 1520  Feder und Tinte auf Papier; 28 x 20,5 cm  Florenz, Galleria degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe (2055 A recto &amp; verso)  <b>Literatur:</b> Magi 1956-57, S. 93; Günther 1988, S. 142 ff; Kleefisch-Jobst, Ursula: <i>Antonio da Sangallo d.J. nach Gian Cristoforo Romano, Konstantinsbogen in Rom</i>, in: Evers 1995-96, S. 152.</p>
Z 17	<p>Meister C von 1519, <i>Wiener Skizzenbuch</i>  folio 1, 2 verso, 3, 5 verso, 18  Feder; ca. 28,3 x 21,5 cm  Wien, Albertina Graphische Sammlung, Architektonische Handzeichnungen  <b>Literatur:</b> Egger 1903; Nesselrath, Arnold: <i>Maestro C del 1519</i>, in: Frommel/Ray/Tafari 1984, S. 439 f.; Nesselrath 1986 a, S. 366 ff.; Nesselrath 1986 b, S. 135 f.; Günther 1988, S. 339 ff.</p>
Z 18	<p>Meister C von 1519, <i>Chatsworth Skizzenbuch</i>  folio 5 verso, 7, 9 verso, 12  Feder; 28,5 x 21,3 cm  Chatsworth, Devonshire collection (vol. 32)  <b>Literatur:</b> Nesselrath, Arnold: <i>Maestro C del 1519</i>, in: Frommel/Ray/Tafari 1984, S. 439 f.; Günther 1988, S. 34 ff.</p>
Z 19	<p>Sangallo-Umkreis, <i>Dreitoriger Triumphbogen</i>, 16. Jh.  Tinte und Silberstift auf Papier; 25,3 x 20 cm  Florenz, Galleria degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe (1676 A)  <b>Literatur:</b> Borsi 1985, S. 507 f.; Kleefisch-Jobst, Ursula: <i>Anonym, Dreitoriger Triumphbogen</i>, in: Evers 1995-96, S. 150.</p>

Z 20	Jacopo Ripanda (Werkstatt), <i>Oxford Skizzenbuch</i> folio 8, 9 Oxford, Ashmolean Museum <b>Literatur:</b> Farinella 1992, S. 66.
Z 21	Anonimo Mantovano A, <i>Kasseler Codex</i> , 1528 – 1541 folio 1, 2, 4, 6 verso, 8, 9 verso, 10 Feder; 40 x 27 cm Kassel, Staatliche Kunstsammlungen (Fol. A 45) <b>Literatur:</b> Günther 1983; Nesselrath, Arnold: <i>Anonimo Mantovano A</i> , in: Frommel/Ray/Tafari 1984, S. 441 f.; Günther 1988, S. 354 ff.
Z 22	Raffaello da Montelupo, <i>Michelangelo-Skizzenbuch</i> , 1530-40 folio 2, 4 verso, 5 verso, 27 verso, 37, 38, 52 verso Feder auf Papier; 21 x 13,8 cm Lille, Musée des Beaux-Arts <b>Literatur:</b> Nesselrath 1983; Nesselrath 1986 b, S. 135 f.; Günther 1988, S. 211 ff.; Lemerle 1997 a & b.
Z 23	Marten van Heemskerck, <i>Titusbogen</i> , 1532-36 Römisches Skizzenbuch II, folio 56 Feder auf Papier; 19,5 x 26,9 cm Berlin, Kupferstichkabinett SMPK <b>Literatur:</b> Hülsen/Egger 1913-16, Bd. I, S. 34; Filippi 1990.  Marten van Heemskerck, <i>Das Forum Romanum vom Kapitol aus gesehen</i> Römisches Skizzenbuch II, folio 79 verso-80 Feder auf Papier; 23,6 x 54,4 cm Berlin, Kupferstichkabinett SMPK <b>Literatur:</b> Hülsen/Egger 1913-16, Bd. I, S. 54 f.
Z 24	Sebastiano Serlio, <i>Tutte l'opere d'Architettura et Prospettiva</i> , 1540 folio 98, 99, 100 verso, 102, 104, 106, 108, 110, 112, 114, 116 Holzschnitt <b>Literatur:</b> Serlio 1619; Deiseroth 1970, S. 39; Nesselrath 1986 b, S. 139; Günther 1988, S. 376 ff.
Z 25	Andrea Palladio, verschiedene Zeichnungen D 1, D 10, D 13 verso, D 14, D 29, D 31 Vicenza, Museo Civico <b>Literatur:</b> Spielmann 1966, S. 84 ff.; Deiseroth 1970, S. 40 f.; Puppi 1989.
Z 26	Giovanni Antonio Dosio, <i>Libro delle antichità</i> , 1560-65 2529 A; 2530 A; 2531 A; 2567 A  Zeichnungen für die <i>Antichità di Roma</i> von Bernardo Gamucci, 1565 3528 A; 3995 A  Vorlagen für die Stiche von Giovan Battista de'Cavalieri, 1569 2502 A; 2503 A; 2521/A  Florenz, Galleria degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe <b>Literatur:</b> Acidini 1976.

## C.) Bilder

B 1	<p>Andrea Mantegna, <i>Jakobus vor Herodes Agrippa</i>, um 1450 Fresko (zerstört) Padua, Chiesa degli Eremitani, Cappella Ovetari <b>Literatur:</b> Blum 1935, S. 7 ff., S. 12 f. &amp; 34 f.; Tamassia 1955-56, S. 221 ff.; Saxl 1957, S. 158; Knabenshue 1959, S. 59 ff.; Degenhart/Schmitt 1972, S. 146 ff.; Clark 1983, S. 112; Pinelli 1985, S. 288; Lightbown 1986, S. 40 ff. &amp; 397; Ploder 1987, S. 131 f.; Schmitt 1989, S. 5 ff.; Degenhart/Schmitt 1990 a, S. 192 ff.; Fortini Brown 1996, S. 130; Gallerani 1999, S. 186 ff.</p>
B 2	<p>Andrea Mantegna, <i>Jakobus auf dem Weg zu seiner Hinrichtung</i>, um 1450 Fresko (zerstört) Padua, Chiesa degli Eremitani, Cappella Ovetari <b>Literatur:</b> Blum 1935, S. 10 &amp; 13; Tamassia 1955-56, S. 217 f.; Chieri Via 1983, S. 70; Clark 1983, S. 113 f.; Lightbown 1986, S. 48 ff. &amp; 397 f.; Ploder 1987, S. 132; Steinberg 1994, S. 334.</p>
B 3	<p>Benedetto Bonfigli, <i>Das Wunder des heiligen Ludwig von Toulouse</i> 2. Hälfte 15. Jh. Fresko Perugia, Pinacoteca Nazionale dell'Umbria (ehemals Cappella dei Priori des Palazzo Pubblico) <b>Literatur:</b> Pepe: <i>Benedetto Bonfigli</i>, in: <i>Dizionario biografico degli Italiani</i>, 1970, Bd. XII; Mancini 1992; Sensi 1996, S. 90 ff.; Torelli 1998, S. 140 ff.</p>
B 4	<p>Andrea Mantegna, <i>Begegnung des Markgrafen Ludovico mit dem Kardinal Francesco</i>, 1465-1474 Fresko Mantua, Palazzo Ducale, Camera degli Sposi <b>Literatur:</b> Blum 1935, S. 64; Tamassia 1955-56, S. 240; Esch 1984, S. 294 ff.</p>
B 5	<p>Venezianisch, <i>Triumphbogen des Dogen Nicolò Tron</i>, 1471-73 Leinwand; 140 x 98 cm Venedig, Accademia <b>Literatur:</b> Fortini Brown 1996, S. 113 ff.; Helas 1999, S. 187; Borggreffe 2003, S. 585.</p>
B 6	<p>Bernardino Pintoricchio, <i>Der heilige Bernhardin heilt ein junges Mädchen</i>, 1473 Tempera auf Holz; 79 x 57 cm Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria <b>Literatur:</b> Bruschi 1969, S. 53 ff.; Camesasca, in: Castellaneta 1969; Scarpellini 1984, S. 73; Günther 1988, S. 40; Garibaldi 2004, S. 57.</p>
B 7	<p>Antonio Pollaiuolo, <i>Der heilige Sebastian</i>, 1475 Tempera auf Leinwand; 292 x 203 cm London, National Gallery <b>Literatur:</b> Ettlinger 1978, S. 139 f.; Wiemers 1989, S. 45.</p>
B 8	<p>Anonym, <i>Architektonische Perspektive</i>, 70er Jahre des 15. Jh. Holz; ca. 130 x 230 cm Baltimore, Walters Art Gallery <b>Literatur:</b> Ploder 1987, S. 170 f.; Krautheimer 1988 (1948); Krautheimer 1994; Herrmann 1995-96; Calvesi 1997, S. 47 ff.</p>
B 9	<p>Florentinisch, <i>Mucius Scaevola</i>, nach 1475 Tempera auf Holz; 67,4 x 152,5 cm Frankfurt, Städtisches Kunstinstitut (inv. Nr. 1182) <b>Literatur:</b> Frutaz 1962, Bd. I, S. 145 f.; Hiller von Gaertringen 2004; Parlato 2005, S. 175.</p>
B 10	<p>Anonym, <i>Geschichte der Vestalin Tuccia</i>, 2. Hälfte des 15. Jh. Rouen, Musée des Beaux-Arts <b>Literatur:</b> Schubring 1915, S. 343; Mandel 1978, S. 113.</p>

B 11	<p>Andrea Mantegna, <i>Der heilige Sebastian</i>, 1480-85  Tempera auf Leinwand; 275 x 142 cm  Paris, Musée du Louvre  <b>Literatur:</b> Blum 1935, S. 9 f.; Tamassia 1955-56, S. 235 ff.; Levi d'Ancona 1977, S. 74; Lightbown 1986, S. 136 f. &amp; 420 f.; Esch 1984, S. 294 ff.; Esch 2005, S. 87.</p>
B 12	<p>Sandro Botticelli, <i>Aufbruch gegen das Gesetz des Moses</i>, 1481-82  Fresko; 348,5 x 570 cm  Vatikan, Sixtinische Kapelle  <b>Literatur:</b> Ettlinger 1965, S. 7 &amp; 68 f.; Pinelli 1985, S. 288 f.; Lightbown 1987, Bd. I, S. 66 f. &amp; Bd. II, S. 44 f.; Daltrop 1988; Lewine 1990; Lewine 1993, S. 65 ff.; Danesi Squarzina 1997, S. 121; Mejia 2003, S. 18 f.; Zöllner 2005, S. 97 ff. &amp; 218.</p>
B 13	<p>Pietro Perugino, <i>Die Schlüsselübergabe an Petrus</i>, 1482  Fresko; 340 x 550 cm  Vatikan, Sixtinische Kapelle  <b>Literatur:</b> Ettlinger 1965, S. 90 f.; Scarpellini 1984, S. 79; Pinelli 1985, S. 288 f.; Ploder 1987, S. 217 f.; Daltrop 1988; Lewine 1990; Lewine 1993, S. 65 ff.; Danesi Squarzina 1997, S. 121; Mejia 2003, S. 27 f.; Garibaldi 2004, S. 77 ff.</p>
B 14	<p>Pietro Perugino, <i>Die Taufe Christi</i>, 1482  Fresko; 340 x 550 cm  Vatikan, Sixtinische Kapelle  <b>Literatur:</b> Scarpellini 1984, S. 78; Garibaldi 2004, S. 70 f.</p>
B 15	<p>Sandro Botticelli, <i>Das Hochzeitsbankett des Nastagio degli Onesti</i>, 1482-83  Tempera auf Holz; 84 x 142 cm  Florenz, Privatbesitz  <b>Literatur:</b> Clark 1946-47, S. 23; Lightbown 1978, Bd. II, S. 51; Olsen 1992; Zöllner 2005, S. 112 ff. &amp; 221 f.</p>
B 16	<p>Domenico Ghirlandaio, <i>Die Anbetung der Hirten</i>, 1485  167 x 167 cm  Florenz, Santa Trinità, Cappella Sassetti  <b>Literatur:</b> Saxl 1941, S. 28 ff.; Dacos 1962, S. 427 f.; Borsook/Offerhaus 1981, S. 33 ff.; Pinelli 1985, S. 290 f.; Kecks 2000, S. 273 ff.; Cadogan 2000, S. 253 ff.</p>
B 17	<p>Andrea Mantegna, <i>Julius Cäsar auf dem Triumphwagen</i>,  neuntes Bild aus dem Zyklus <i>Triumphzug des Cäsar</i>, 1486-88  Tempera auf Leinwand; 267 x 278 cm  Hampton Court Palace  <b>Literatur:</b> Tamassia 1955-56, S. 248 f.; Martindale 1979, S. 85 &amp; 157 f.; Hope 1985; Lightbown 1986, S. 145 &amp; 425 ff.; Hope, Charles: <i>Andrea Mantegna, Julius Caesar on his Chariot</i>, in: Martineau 1992, S. 371.</p>
B 18	<p>Domenico Ghirlandaio, <i>Der bethlehemitische Kindermord</i>, um 1486  Fresko  Florenz, Santa Maria Novella, Cappella Tornabuoni  <b>Literatur:</b> Dacos 1962, S. 436 ff.; Pinelli 1985, S. 288; Roettgen 1997, Bd. II, S. 173 f.; Kecks 2000, S. 297 f.; Cadogan 2000, S. 236 ff.</p>
B 19	<p>Meister von 1487, <i>Die Abfahrt der Argonauten</i>  Öl auf Leinwand; 84 x 160 cm  Privatsammlung  <b>Literatur:</b> Barriault 1994, Checklist No. 4.1.</p>
B 20	<p>Bartolomeo di Giovanni, <i>Raub der Sabinerinnen und Versöhnung der Römer und Sabiner</i>, vor 1488  je 71 x 158 cm  Rom, Galleria Colonna  <b>Literatur:</b> Schubring 1915, S. 308; Magi 1956-57, S. 90; Safarik 1981, S. 28 f.</p>



B 21	Bartolomeo di Giovanni, <i>Der heilige Sebastian</i> , 25,4 x 52 cm Liverpool, Walker Art Gallery <b>Literatur:</b> -
B 22	Anonym, <i>Mantuaner Romplan</i> , um 1538, nach einem Vorbild aus dem letzten Viertel des Quattrocento Tempera auf Leinwand; 120 x 235 cm Mantua, Palazzo Ducale <b>Literatur:</b> Frutaz 1962, Bd. I, S. 151 ff.; Fagiolo 2000; Hiller von Gaertringen 2004, S. 376.
B 23	Pietro di Francesco Orioli, <i>Heimsuchung Mariä</i> , 1487-91 Tempera auf Holz; 260 x 188 cm Siena, Pinacoteca Nazionale <b>Literatur:</b> Angelini 1982, S. 32; Angelini 1993, S. 458 ff.
B 24	Domenico Ghirlandaio, <i>Heimsuchung Mariä</i> , 1491 Holz; 172 x 165 cm Paris, Louvre <b>Literatur:</b> Egger 1905-06, Bd. I, S. 25; Kecks 2000, S. 174 & 354 f.; Cadogan 2000, S. 262 f.
B 25	Benvenuto di Giovanni, <i>Himmelfahrt Christi</i> , 1491 Tempera auf Holz; 397 x 245 cm Siena, Pinacoteca Nazionale <b>Literatur:</b> Bandera 1999, S. 238.
B 26	Pinturicchio, <i>Der Disput der heiligen Katharina von Alexandria</i> , 1492 Fresko Vatikan, Appartamento Borgia <b>Literatur:</b> Saxl 1982, S. 146; Paal 1981, S. 71; Poeschel 1999, S. 157 ff.
B 27	Meister der Griselda, <i>Geschichte der Griselda</i> , drei Tafeln, nach 1493 Tempera und Öl auf Holz; 61,6 x 154,3 cm London, National Gallery <b>Literatur:</b> Tátrai 1979, S. 50 ff.; Angelini 1997, S. 312 ff.
B 28	Biagio di Antonio, <i>Der Tod Hektors</i> und <i>Das hölzerne Pferd</i> , um 1490-95 Holz; je 47 x 161 cm Cambridge, Fitzwilliam Museum <b>Literatur:</b> Hugues 1997, S. 130 f. & 176.
B 29	Francesco di Giorgio und Werkstatt, <i>Geburt Christi</i> , 1495-1500 Tempera und Öl auf Holz; 204 x 239 cm Siena, San Domenico <b>Literatur:</b> Tátrai 1979, S. 54; Pinelli 1985, S. 291; Angelini, Alessandro: <i>Francesco di Giorgio, collaboratore e Bernardino Fungai, Natività</i> , in: Bellosi 1993, S. 478 f.; Seidel 2003, S. 506 ff.
B 30	Luca Signorelli, <i>Der heilige Sebastian</i> , um 1498 Öl auf Holz; 288 x 175 cm Città di Castello, Pinacoteca Comunale <b>Literatur:</b> Kanter/Henry 2002, S. 122 & 197.
B 31	Sandro Botticelli, <i>Geschichte der Lucrezia</i> , 1500 oder um 1504 Tempera und Öl auf Holz; 83,5 x 180 cm Boston, Isabella Stewart Gardner Museum <b>Literatur:</b> Horne 1908, S. 285 f.; Lightbown 1978, Bd. I, S. 143 f.; Ploder 1987, S. 236 f.; Zöllner 2005, S. 267 f.
B 32	Pinturicchio, <i>Papst Pius II. bereitet sich auf einen Kreuzzug gegen die Türken vor</i> , 1502-05 Fresko Siena, Dom, Libreria Piccolomini <b>Literatur:</b> Luni 1998, S. 403.

B 33	Anonym, <i>Ex Voto Inghirami</i> , 1503-08 Öl auf Holz; 64 x 88 cm Rom, S. Giovanni in Laterano, Kapitelsaal <b>Literatur:</b> Redig de Campos 1956-57; Mancinelli 1984; Nesselrath 1984, S. 407.
B 34	Sodoma, <i>Wunderbare Brotvermehrung</i> , 1503-04 Fresko Pienza, Sant'Anna in Camprena, Refektorium <b>Literatur:</b> Carli 1979, S. 19 ff.; Angelini 1997, S. 334 f.
B 35	Sodoma, <i>Der heilige Benedikt empfängt Maurus und Placidus</i> , 1505-06 Fresko Abbazia di Monte Oliveto Maggiore <b>Literatur:</b> Carli 1979, S. 25 ff.
B 36	Lorenzo Costa, <i>Comus</i> , um 1506 Tempera und Öl auf Holz; 152,5 x 238,5 cm Paris, Musée du Louvre <b>Literatur:</b> Lightbown 1986, S. 443 f.; Borggreffe 2003, S. 589.
B 37	Jacopo Ripanda (?), <i>Schlachtenszene</i> , um 1500-1510 Öl auf Holz; 44 x 165 cm Bergamo, Accademia Carrara <b>Literatur:</b> -
B 38	Jacopo Ripanda, <i>Triumph der Roma</i> , 1507-08 Fresko Rom, Palazzo dei Conservatori, Sala delle Guerre Puniche <b>Literatur:</b> Ebert-Schifferer 1988, S. 134 ff.; Farinella 1992, S. 71.
B 39	Sodoma, <i>Römische Szene (Bestrafung der Rea Silvia oder Raub der Sabinerinnen)</i> , um 1508 Rom, Galleria Nazionale Palazzo Barberini <b>Literatur:</b> Carli 1979, S. 41.
B 40	Amico Aspertini, <i>Die Taufe des heiligen Augustinus</i> , 1508-09 Fresko Lucca, San Frediano, Cappella di Sant'Agostino <b>Literatur:</b> Tazartes 1982.
B 41	Niccolò Pisano, <i>Der heilige Sebastian</i> , 1508-09 Öl auf Holz; 239 x 151 cm Ferrara, Pinacoteca Nazionale <b>Literatur:</b> Pattanaro, Alessandra: <i>Niccolò Pisano, I Santi Sebastiano, Giuseppe, Giobbe e i devoti della famiglia Mori</i> , in: Bentini 1992, S. 165 f.
B 42	Jacopo Ripanda, <i>Triumph des Aemilius Paulus</i> , 1508-13 Fresko Rom, Palazzo dei Conservatori, Sala della Lupa <b>Literatur:</b> Ebert-Schifferer 1988, S. 160 ff.
B 43	Ludovico Mazzolino, <i>Anbetung der Könige</i> , 1512 <b>Literatur:</b> Zamboni 1968.
B 44	Vittore Carpaccio, <i>Die Predigt des heiligen Stephanus</i> , 1514 Öl auf Leinwand; 152 x 195 cm Paris, Musée du Louvre <b>Literatur:</b> Zampetti 1966, S. 518; Marshall 1984, S. 613; Ploder 1987, S. 253 f.; Sgarbi 1999, S. 174.
B 45	Sebastiano del Piombo, <i>Die Kreuztragung Christi</i> , um 1516 Öl auf Leinwand; 121 x 100 cm Madrid, Prado <b>Literatur:</b> Hirst 1981, S. 80 f.

B 46	Cesare da Sesto, <i>Anbetung der Könige</i> , 1514-20 Öl auf Holz; 325 x 270 cm Neapel, Museo Nazionale di Capodimonte <b>Literatur:</b> Carminati 1994, S. 196 ff.
B 47	Venezianisch, <i>Der heilige Sebastian</i> , um 1520 Öl auf Leinwand; 153 x 99 cm Berlin, Gemäldegalerie SMPK <b>Literatur:</b> Herrmann, Michaela: <i>Anonym, Der heilige Sebastian</i> , in: Evers 1995-96, S. 128.
B 48	Giovanni Maria Falconetto, <i>Sternzeichen</i> , um 1520 Fresko Mantua, Palazzo d' Arco <b>Literatur:</b> De Tervarent 1963; Buddensieg 1963, S. 144 ff.; Schweikhart 1980, S. 92 ff.; Brands 1988, S. 508 f.
B 49	Giovanni Maria Falconetto, <i>Augustus und die Sybille</i> Verona, Museo Civico <b>Literatur:</b> Onians 2001, S. 248.
B 50	Gerolamo Mocetto, <i>Bethlehemitischer Kindermord</i> , um 1500-1525 Öl auf Leinwand; 67,9 x 44,5 cm London, National Gallery <b>Literatur:</b> Baker/Henry 1995, S. 459.
B 51	Domenico Beccafumi, <i>Geburt Christi</i> , um 1523/4 Öl auf Holz; 390 x 235 cm Siena, San Martino <b>Literatur:</b> Briganti/Baccheschi 1977, S. 91; Folchi, Monica: <i>Natività</i> , in: Torriti 1998, S. 116; Seidel 2003, S. 519 & 525.
B 52	Parmigianino, <i>Madonna di san Zaccaria</i> , nach 1533 Öl auf Holz; 75,5 x 60 cm Florenz, Galleria degli Uffizi <b>Literatur:</b> Freedberg 1950, S. 182 f.; Chiusa 2003, S. 219.
B 53	Giulio Romano, <i>Der Triumph des Titus und des Vespasian</i> , um 1537 Holz; 120 x 70 cm Paris, Louvre <b>Literatur:</b> -
B 54	Alessandro Allori, <i>Ansprache des Konsuls Flaminio</i> , 1578-82 Fresko Poggio a Caiano, Villa Medicea, Salone di Leone X. <b>Literatur:</b> Lecchini Giovannoni 1991, S. 248 ff.
B 55	Pietro Sorri, <i>Anbetung der Könige</i> , um 1587 Siena, <i>Dom</i> <b>Literatur:</b> Sani, Bernardina: <i>Pietro Sorri</i> , in: Chelazzi Dini/Angelini/Sani 1997, S. 412.

## **Katalog**

<b>Kat. 1</b>	Konstantinsbogen
<b>Kat. 2</b>	Titusbogen
<b>Kat. 3</b>	Severusbogen
<b>Kat. 4</b>	Arco di Portogallo
<b>Kat. 5</b>	Argentarierbogen
<b>Kat. 6</b>	Janusbogen
<b>Kat. 7</b>	Gallienusbogen
<b>Kat. 8</b>	Sergierbogen von Pola
<b>Kat. 9</b>	Trajansbogen von Ancona
<b>Kat. 10</b>	Trajansbogen von Benevent

Eine kurze Zusammenfassung der wichtigsten Schriften, in denen Triumphbögen vorkommen, findet sich bei: De Maria 1988, S. 19 ff. Auflistungen von Bildern, in deren Hintergründe Triumphbögen eingefügt sind, gibt es bei: Pinelli 1985, S. 288 ff.; Borsi 1985, S. 117 f.; Borggreffe 2003. Beide Bereiche konnten um zahlreiche Beispiele ergänzt werden. Für eine Auflistung der Zeichnungen sei außerdem auf [www.census.de](http://www.census.de) verwiesen.

## Kat. 1 Konstantinsbogen

Census RecNo: 150908/24

Der Konstantinsbogen (Abb. 1) liegt an der antiken *via triumphalis* im Tal zwischen Palatin und Celio, nahe des Kolosseums und der Meta Sudans. Er hat drei Durchgänge, von denen der mittlere (Höhe 11,45 m; Breite 6,50 m) deutlich höher und breiter ist als die beiden seitlichen (Höhe 7,40 m; Breite 3,35 m). Die Gesamthöhe des Baus beträgt 21 m. Der Bogen ist mit weißem Marmor verkleidet und teilweise mit polychromen Einlagen versehen. Erhalten sind an der rechten Seite der Nordfront Reste von Porphyrscheiben im rechteckigen Feld, in dem die Tondi angebracht sind sowie die acht Säulen aus giallo antico. Die architektonische Gliederung basiert auf der Kompositordnung. (Tortorici, *Arcus Constantini*, in: Steinby 1993, Bd. I, S. 88 ff.). Die Widmungsinschrift des Konstantinsbogens lautet:

IMP CAES FL CONSTANTINO MAXIMO  
P F AVG VSTO S P Q R  
QVOD INSTINCTV DIVINITATIS MENTIS  
MAGNITVDINE CVM EXERCITV SVO  
TAM DE TYRANNO QVAM DE OMNI EIVS  
FACTIONE VNO TEMPORE IVSTIS  
REM PVBLICAM VLTVS EST ARMIS  
ARCVM TRIVMPHIS INSIGNEM DICAUIT  
(CIL IV, 1139)

Im mittleren Durchgang sind die Inschriften LIBERATORI VRBIS und FVNDATORI QVIETIS zu lesen sowie über den Tondi an der Nordseite VOT(is) X und VOT(is) XX und an der Südseite SIC X und SIC XX. Aus der Widmungsinschrift geht hervor, daß der Bogen Konstantin vom Senat für eine gewonnene Schlacht gewidmet wurde. Gemeint ist die Schlacht gegen Maxentius an der Milvischen Brücke im Jahre 312 n. Chr. Die Mehrheit der Forscher datiert die Errichtung des Konstantinsbogens in die Jahre 315/16 n. Chr. Der Skulpturschmuck des Bogens besteht zum großen Teil aus Spolien: die acht rechteckigen Reliefs in der Attika stammen aus aurelianischer, die acht Tondi aus hadrianischer, die acht der Attika in Verlängerung der Säulenachsen vorgestellten Figuren der Daker sowie der große, in vier Teile getrennte und im mittleren Durchgang und an der Schmalseiten der Attika angebrachte große Schlachtenfries aus trajanischer Zeit. Die rechteckigen Reliefs zeigen an der Nordseite die Szenen *profectio*, *adventus*, *liberalitas* und *submissio*, an der Südseite links *rex datus* und Gefangene sowie rechts *adlocutio* und *lustratio*. Die Tondi geben auf beiden Seiten abwechselnd Jagd- und Opferszenen wieder. Unter Konstantin sind die Flußgötter in den Zwickeln der seitlichen Bögen, die Viktorien in den Zwickeln

des mittleren Bogens, die Frieze an den Fassaden und an den Seiten, die Reliefs der Postamente und die Tondi an den Seiten entstanden (Scott Ryberg 1967; Bober/Rubinstein 1986, S. 182; Peirce 1989, S. 387 ff.; Tortorici, S. 87).

Am Ende des 10. Jahrhunderts nutzten die Mönche von S. Gregorio den Konstantinsbogen als Turm ihrer Befestigungsanlagen (Gregorovius, Ed. Kampf (1988), Bd. I, S. 708). Im 12. Jahrhundert wurde der Bogen in die Festung der Frangipani integriert (Gregorovius, Ed. Kampf (1988), Bd. II, S. 207, S. 288 & 576) und um 1230 neben dem Bogen die Kapelle S. Salvatore de Arcu Trasonis errichtet. Mit der Festung in Zusammenhang stehende Aufbauten auf der Attika sind anscheinend bis zum Beginn des Cinquecento zusammengebrochen. Zumindest zeigt die Vedute auf folio 28 verso im *Codex Escorialensis* (Z 13; Abb. 20) nur noch geringe Reste des Turmaufbaus. Aus dieser Ansicht und aus einer späteren von Giovanni Antonio Dosio, GDSU 2531 A (Z 26; Abb. 21), geht auch hervor, daß die Postamente des Konstantinsbogens verschüttet und Häuser an ihn angebaut waren. Serlio berichtet ähnliches in *Tutte l'opere d'Architettura et Prospetiva* (S 27) von 1540: *Questo bell'arco ancora che al presente sia sepolto in gran parte per le rovine, & accrescimento di terreno*. Eine erste Restaurierung des Konstantinsbogens ist für die Jahre 1498-99 dokumentiert (Tortorici, S. 87). 1534 zerstörte Lorenzino de' Medici Köpfe von Büsten in den seitlichen Durchgängen sowie an den konstantinischen Reliefs (Bredekamp 1992).

Aus der Antike sind mit Ausnahme einer Auflistung in den Regionarien des 4. Jahrhunderts keine schriftlichen Quellen zum Konstantinsbogen überliefert. Als *arcus Constantini* taucht der Bogen zu Beginn des 9. Jahrhunderts im *Codex Einsidlensis* (S 1) auf, und seine Inschrift wird dort aufgeschrieben. In den *Mirabilia* (S 2) ist der Konstantinsbogen als *arcus Constantini iuxta Amphitheatrum* verzeichnet.

Johann von Salisbury nennt in seinem *Policraticus* (S 4) aus dem 12. Jahrhundert die beiden Inschriften im mittleren Durchgang des Bogens, ebenso wie Giovanni Dondi (S 8), der Anonimo Magliabechiano im *Tractatus* (S 10), Giovanni Rucellai (S 15) und Roberto Valturio (S 18). Dondi bezeichnet den Konstantinsbogen als *arco de trassi*, der Anonimo Magliabechiano nennt ihn *Arcus de Trasi* und gibt als Begründung für diese Bezeichnung an, der Bogen läge an einer Durchgangsstraße: *Arcus triumphalis marmoreus qui dicitur de Trasi; (...) et dicitur de Trasi, quia in transitu viae est*.

Signorili zitiert in seiner *Descriptio* (S 11) um 1430 die vollständige Weihinschrift des Konstantinsbogens. Auch Bracciolini bezieht sich in *De varietate fortunae* (S 12) auf die

Inschrift und beschreibt ihren Zustand als gut: *Extant saluis titulis Septimii Severi, T. Vespasiani, Constantinique fere integri, (...)*. Leto erklärt in seinen *Excerpta* (S 19) aus der Widmungsinschrift heraus den historischen Hintergrund für die Errichtung des Bogens und fügt den im Text nicht genannten Namen von Konstantins Gegner hinzu: *In radicibus montis Palatini, versus Colosseum, est arcus Constantini principis, cum victoriis alatis, post profligatum Maxentium, filium Maximiani*. In den folgenden Schriften wird es üblich, die Inschrift in voller Länge zu präsentieren. Dies ist der Fall bei Biondo (S 14) Bernardo Rucellai (S 21), Albertini (S 22), Fra Mariano (S 23), Fulvio (S 25), Marliano (S 26), Fauno (S 28), Mauro (S 31) und Gamucci (S 32).

In Biondos *Roma instaurata* (S 14) von 1446 wird der Konstantinsbogen zu den vier gut erhaltenen und im eigentlichen Sinne als Triumphbögen zu bezeichnenden Bögen Roms gezählt: *Pariter dicimus de arcubus triumphalibus, quorum perpauci nunc integri vel non maiori ex parte comminuti cernuntur: nec dignum satis censuimus loca ubi magna illorum pars fuerit investigare. Quatuor vero ex ipsis nunc extantium quos constat fuisse triumphales, unum Domitiani ad sanctum Silvestrum descripsimus, reliquos tres Constantini, L. Septimij Severi, et T. Vespasiani accomodatori describemus tempore*. Eine ähnliche Eingrenzung nimmt Fulvio in *Antiquitates urbis* (S 25) von 1527 vor. Der Konstantinsbogen sei einer der drei weniger beschädigten Triumphbögen: *Fuerunt autem plures ex his tantum hodie minus lesi apparent tres in regione viae sacrae Constantini, Titi et Severi Imp. quos suo ordine non tempore prosequemur. Occurrit autem in ordine triumphalis arcus Flavii Constantini in angulo palatii iuxta Amphitheatrum. quod Colosseum vocant. triumphalibus sed nunc male integris ornamentis conspicuus atque ex omnibus minus laesus cum trophaeis et victoriis alatis: in utroque frontispicio post bella civilia excitatus superato Maxentio tyranno apud pontem Milvium*.

Auch bei anderen Autoren wird dem vergleichsweise gut erhaltenen Reliefschmuck des Konstantinsbogens Aufmerksamkeit zuteil. Boncompagno da Signa drückt im *Liber de obsidione Ancone* (S 5) von 1200 seine Bewunderung für den Konstantinsbogen aus, indem er ihn höher einschätzt als den Titusbogen (*longe pretiosior illo*) und seinen Skulpturschmuck hervorhebt (*sculturis mirificis*). Leto bemerkt in seinen *Excerpta* (S 19) gegen Ende des Quattrocento die geflügelten Viktorien (*cum victoriis alatis*). Auch Giovanni da Tolentino hebt in seinem *Brief* (S 20) von 1490 den Bildschmuck des Konstantinsbogens hervor (*In arcus tris triumphales oculos converti quibus Titi Augusti, Septimi Commodi fratris, et Constantini magnificae res gestae comprehenduntur.*), ebenso wie Albertini in seinem *Opusculum* (S 22) von 1510 (*cum statuīs & tropheis miro artificio sculptis*). Raffa-

el nimmt in seinem *Brief an Leo X.* (S 24) von 1519/20 eine kritische Bewertung antiker Kunst vor und ordnet die Reliefs und Skulpturen des Konstantinsbogens verschiedenen Entstehungszeiten zu. Die Spolien, die er der Zeit des Trajan und des Antonino Pio zu-rechnet, beurteilt er positiv (*excellentissime e di perffetta maniera*), im Gegensatz zu den konstantinischen Reliefs (*sciocchissime, senza arte o disegno alcuno buono*). Hingegen überzeugt ihn die Architektur des Bogens. Dem Urteil Raffaels schließen sich mehrere Autoren an, etwa Fauno (S 28), Vasari (S 29) und Gamucci (S 32).

Der imposante optische Eindruck des Bogens wird vor allem von Autoren im Cinquecento hervorgehoben. So lobt Serlio (S 27) in überschwenglicher Weise seinen Anblick: *Apresso l'anfiteatro di Roma detto dal volgo il Coliseo, è un bellissimo arco molto ricco di ornamenti, e di statue, e d'histoire diverse, e fu dedicato a Costantino, e volgarmente si chiama l'arco di Trasi. (...) Quest'arco (come ho detto) è bellissimo all'occhio, e molto ricco di ornamenti e d'intagli: (...).* Palladio versieht in *Lantichita di Roma* (S 30) einzig den Konstantinsbogen mit dem Zusatz *molto bello*. Gamucci (S 32) schließlich hebt noch seine Wirkung gegenüber dem Titusbogen hervor: *Questo arco (...) dimostra maggior grandezza, che non fa quel di Tito.*

\*

## Schriften

- Regionari (Valentini/Zucchetti 1940, Bd. I, S. 179)
- Anonym, *Codex Einsidlensis* (S 1; Codex Einsidlensis, Ed. Walser (1987), S. 95 f.)
- Anonym, *Mirabilia urbis Romae* (S 2; Valentini/Zucchetti 1946, Bd. III, S. 18 f.; Weißthanner 1954, S. 45)
- Johann von Salisbury, *Policraticus* (S 4; Saresberiensis, Ed. Webb (1909), S. 12 f.)
- Boncompagno da Signa, *Liber de obsidione Ancone* (S 5; Boncompagni, Ed. Zimolo (1937), S. 7 f.)
- Nicolas Rosell, *De mirabilibus civitatis Romae* (S 6; Valentini/Zucchetti 1946, Bd. III, S. 185 f.)
- Giovanni Dondi, *Iter Romanum* (S 8; Valentini/Zucchetti 1953, Bd. IV, S. 70/71)
- Anonimo Magliabechiano, *Tractatus de rebus antiquis et situ urbis Romae* (S 10; Valentini/Zucchetti 1953, Bd. IV, S. 117)
- Nicolò Signorili, *Descriptio Orbis Romae eiusque excellentiae* (S 11; Valentini/Zucchetti 1953, Bd. IV, S. 192 f.)
- Poggio Bracciolini, *De varietate fortunae* (S 12; Bracciolini, Ed. Merisalo (1993), S. 96)



- Flavio Biondo, *Roma Instaurata* (S 14; D'Onofrio 1989, S. 205 & S. 247)
- Giovanni Rucellai, *Della bellezza e anticaglia di Roma* (S 15; Rucellai, Ed. Perosa (1969), S. 75)
- Roberto Valturio, *De re militari* (S 18; Valturius 1472, Libro XII, Cap. X)
- Pomponio Leto, *Excerpta* (S 19; Valentini/Zucchetti 1953, Bd. IV, S. 423)
- Giovanni da Tolentino, *Brief* (S 20; Schofield 1980, S. 253)
- Francesco Albertini, *Opusculum de Mirabilibus novae et veteris Urbis Romae* (S 22; De Albertinis 1510, Liber secundus, folio Piiiii)
- Fra Mariano, *Itinerarium* (S 23; Fra Mariano, Ed. Bulletti (1931), S. 171)
- Raffael, *Brief an Leo X.* (S 24; Di Teodoro 1994, S. 118 f.)
- Andrea Fulvio, *Antiquitates urbis* (S 25; Fulvio 1527, folio XLVIII verso ff.)
- Bartolomeo Marliano, *Urbis Romae Topographia* (S 26; Marliano 1588, folio 70 f.)
- Sebastiano Serlio, *Tutte l'opere d'Architettura et Prospetiva* (S 27; Serlio 1619, folio 105 verso ff.)
- Lucio Fauno, *Delle antichità della città di Roma* (S 28; Fauno 1548, folio 93 verso ff.)
- Giorgio Vasari, *Le vite* (S 29; Vasari, Ed. Bellosi/Rossi (1986), S. 100 f.)
- Andrea Palladio, *Lantichita di Roma* (S 30; Palladio, Ed. Puppi (1988), S. 18 f.)
- Lucio Mauro, *Le antichità della città di Roma* (S 31; Mauro 1562, S. 30 f.)
- Bernardo Gamucci, *Libri quattro dell'antichità della città di Roma* (S 32; Gamucci 1588, folio 45 ff.)

## Zeichnungen und Druckgraphik

- Francesco di Giorgio, *Codex Saluzziano*, folio 94 verso (Z 8a; Abb. 28)
- nach Francesco di Giorgio, *Album*, Privatsammlung, folio 31 (Abb. Nesselrath 2004, S. 352)
- Giuliano da Sangallo, *Codex Barberini*, folio 19 verso (Z 11; Abb. 29)
- Giuliano da Sangallo, *Sieneser Skizzenbuch*, folio 23 verso (Z 12; Abb. bei: Borsi 1985, S. 123)
- Anonym, *Codex Escorialensis*, folio 28 verso (Z 13; Abb. 20)
- Bernardo della Volpaia, *Codex Coner*, folio 53 (Z 15; Abb. 30)
- Antonio da Sangallo, nach Gian Cristoforo Romano, GDSU 2055 A verso (Z 16; Abb. 31)
- Meister C von 1519, *Wiener Skizzenbuch*, folio 1 (Z 17; Abb. 32)
- Meister C von 1519, *Chatsworther Skizzenbuch*, folio 5 verso (Z 18; Abb. bei: Günther 1988, Tafel 46)
- Jacopo Ripanda, *Oxford Skizzenbuch*, folio 9, folio 16 verso (Z 20)
- Anonymo Mantovano, *Kasseler Codex*, folio 8 (Z 21; Abb. bei: Günther 1988, Tafel 101 a)
- Raffaello da Montelupo, *Michelangelo-Skizzenbuch*, folio 2 (Z 22; Abb. bei: Lemerle 1997 b, S. 290)

- Sebastiano Serlio, *Tutte l'opere d'Architettura et Prospettiva*, folio 106 (Z 24; Abb. bei: Serlio 1619, folio 106)
- Andrea Palladio, *Vicenza* D 14 (Z 25; Abb. bei: Spielmann 1966, Abb. 114; Puppi 1989, S. 106)
- Giovanni Antonio Dosio, GDSU 2531 A (Z 26; Abb. 21)

## Bilder

- Benedetto Bonfigli, *Das Wunder des heiligen Ludwig von Toulouse* (B 3; Abb. 65)
- Anonym, *Architektonische Perspektive* (B 8; Abb. 68)
- Anonym, *Mucius Scaevola* (B 9; Abb. 143)
- Anonym, *Geschichte der Vestalin Tuccia* (B 10; Abb. 106)
- Sandro Botticelli, *Aufbruch gegen das Gesetz des Moses* (B 12; Abb. 69)
- Pietro Perugino, *Die Schlüsselübergabe an Petrus* (B 13; Abb. 71)
- Pietro Perugino, *Die Taufe Christi* (B 14; Abb. 103)
- Sandro Botticelli, *Das Hochzeitsbankett des Nastagio degli Onesti* (B 15; Abb. 75)
- Domenico Ghirlandaio, *Der bethlehemitische Kindermord* (B 18; Abb. 80)
- Bartolomeo di Giovanni, *Versöhnung zwischen Römern und Sabinern* (B 20; Abb. 105)
- Bartolomeo di Giovanni, *Der heilige Sebastian* (B 21; Abb. 104)
- Anonym, *Mantuaner Romplan* (B 22; Abb. 145)
- Domenico Ghirlandaio, *Heimsuchung Mariä* (B 24; Abb. 101)
- Pinturicchio, *Der Disput der heiligen Katharina von Alexandria* (B 26; Abb. 74)
- Meister der Griselda, *Geschichte der Griselda* (B 27; Abb. 82)
- Luca Signorelli, *Der heilige Sebastian* (B 30; Abb. 86)
- Sandro Botticelli, *Geschichte der Lucrezia* (B 31; Abb. 76)
- Sodoma, *Wunderbare Brotvermehrung* (B 34; Abb. 95)
- Amico Aspertini, *Die Taufe des heiligen Augustinus* (B 40; Abb. 96)
- Venezianisch, *Der heilige Sebastian* (B 47; Abb. 136)
- Giovanni Maria Falconetto, *Augustus und die Sybille* (B 49; Abb. 91)

## Kat. 2 Titusbogen

Census RecNo: 150958/24

Der eintorige Titusbogen (Abb. 2) steht an der Nordseite des Palatins auf der Achse, die das Forum Romanum mit dem Kolosseum und der Meta Sudans verbindet. Er ist 14,04 m breit, 6,20 m tief und hat eine Höhe von 14,44 m (ohne den oberen, rekonstruierten Abschluß der Attika). Der Durchgang hat eine Breite von 5,28 m und eine Höhe von 8,20 m. Der Titusbogen besteht aus Marmor mit einem Kern aus Zement. Er erhebt sich auf einem Sockel aus Travertin. Die Säulen sind in Kompositordnung angelegt. Im unteren Teil der Pfeiler ist zwischen den Säulen jeweils ein blindes Fenster eingefügt (Arce, *Arcus Titi* (*Via Sacra*), in: Steinby 1993, Bd. I, S. 109 ff.).

Während die Inschrift an der Westseite des Bogens zum Forum hin aus dem Jahre 1823 stammt und an die Restaurierung des Bogens erinnert, enthält die Attika der Ostseite noch die originale Widmungsinschrift:

SENATVS  
POPVLVSQVE ROMANVS  
DIVO TITO DIVI VESPASIANI F  
VESPASIANO AVGVSTO  
(CIL VI, 945)

Da Titus im Jahre 81 n. Chr. starb und der Imperator in der Inschrift als *divus* betitelt wird, folgt daraus eine Errichtung des Monuments nach diesem Datum. Die Inschrift bezieht sich nicht auf ein bestimmtes Ereignis, auch nicht auf den Sieg über die Juden 70 n. Chr. Im eigentlichen Sinne handelt es sich hier nicht um einen Triumphbogen, der aus Anlaß eines Sieges errichtet wurde, sondern um ein Monument, das der Vergöttlichung des Kaisers dient (Arce, S. 110 f.). Die gesamte Ikonographie des Reliefschmuckes richtet sich auf die Apotheose des Imperators. Im Zentrum der Halbtonne im Durchgang ist ein Relief eingefügt, auf dem Titus von einem Adler in den Himmel getragen wird.

Die beiden großen Relieftafeln im Durchgang (3,90 x 2 m) zeigen an der Südseite (Abb. 13) den Zug mit dem Transport der Kriegsbeute nach der Eroberung Jerusalems durch die *porta triumphalis* und an der Nordseite (Abb. 14) den Imperator Titus auf einer Triumphquadriga. In den Bogenzwickeln sind Viktorien angebracht, und die Schlußsteine zeigen nach Osten Virtus und nach Westen Honos. Auf dem Fries ist ein Triumphzug von Titus und Vespasian dargestellt.

Vom 11. bis zum 13. Jahrhundert war der Bogen in die Burg der Frangipani integriert (Gregorovius, Ed. Kampf (1988), Bd. II, S. 122, S. 207, S. 288 & S. 576). Eine Zahlungsanweisung für Reparaturarbeiten aus dem Jahre 1466 läßt sich wahrscheinlich mit der Errichtung einer keilförmigen Stützmauer an der Südseite des Bogens in Verbindung bringen (Pfanner 1983, S. 4). Auf dem *Ex voto Inghirami* (B 33; Abb. 35), auf folio 56 des *Römischen Skizzenbuches II* von Marten van Heemskerck (Z 23; Abb. 36) und auf dem Blatt GDSU 3995 A von Dosio (Z 26; Abb. 37) ist das damalige Aussehen der östlichen, dem Forum abgewandten Front des Titusbogens anschaulich wiedergegeben. Demnach waren die den Durchgang flankierenden Säulen und die Viktorien in den Bogenzwickeln zu sehen, und das verkröpfte Gebälk mit dem Figurenfries sowie die Tafel mit der Inschrift lagen frei. Die andere, dem Forum zugewandte Seite war wesentlich schlechter erhalten, wie aus späteren Zeichnungen aus dem 18. und 19. Jahrhundert hervorgeht. (Abbildungen bei Pfanner 1983, Tafeln 2 & 3). In den heutigen Zustand wurde der Titusbogen im 19. Jahrhundert von Stern und Valadier versetzt (Arce, S. 111).

In antiken Schriftquellen taucht der Titusbogen nirgends auf. Erst zu Beginn des 9. Jahrhunderts erscheint er als *Arcus Titi et Vespasiani* im *Codex Einsidlensis* (S 1) und seine Inschrift wird zitiert. Die in den folgenden Jahrhunderten meistens beibehaltene Zuschreibung an beide Kaiser, Titus und Vespasian, beruht auf einem falschen Verständnis der Inschrift (Arce, S. 109). Giovanni Dondi hatte allerdings bereits im Jahre 1375 den Bogen als *arcus triumphalis Titi* bezeichnet (S 8) und die Inschrift vollständig zitiert. Nach ihm tun dies Signorili (S 11), Valturio (S 18; allerdings fehlerhaft), Albertini (S 22), Fra Mariano (S 23), Fulvio (S 25), Marliano (S 26), Serlio (S 27), Fauno (S 28), Mauro (S 31), Gamucci (S 32). Aus den Texten geht hervor, daß die Inschrift des Titusbogens trotz der Umbauungen immer zu sehen gewesen ist.

Dasselbe gilt auch für die beiden Reliefs im Durchgang. Bereits der Zusatz im *Codex Einsidlensis* (S 1) *ad VII Lucernas* weist auf das *Beuterelief* (Abb. 13) mit dem siebenarmigen Leuchter hin. Auch in den *Mirabilia* (S 2) taucht diese Bezeichnung wieder auf: *arcus Septem Lucernarum Titi et Vespasiani ad Sanctam Mariam Novam inter Pallanteum et templum Romuli*. In *De mirabilibus civitatis Romae* (S 6) wird sie näher erklärt: *arcus VII Lucernarum Titi et Vespasiani, ubi est candelabrum Moysi cum archa, habens VII brachia, in pede turris Cartulariae*. Ein ähnliche Formulierung wählt der Autor des *Tractatus* (S 10). Beide Reliefs des Titusbogens werden erst 1510 in Albertinis *Opusculum* (S 22) beschrieben: *Est arcus marmoreus Titi et Vespasiani apud ecclesiam S. Mariae novae in quo*

*sculptae sunt victoriae cum arca foederis et candelabro et arca foederis spolia civitatis Hierosolymitanae: ab altera parte visuntur insignia Romanorum cum fascibus XII et securibus consulium (...), und etwas später in Fulvius Antiquitates (S 25): ubi quadriga triumphantis cum victoria, praecedentibus XII consularibus fascibus ab uno latere ab altero vero Triumphi sunt spolia Aureum candelabrum septem ramorum: in quibus erant septem lucernae significantes septem stellas errantes, et duae tabellae marmoreae Mosaicae legis Vasa templi, Mensa aurea, ponderis talenti magni, cum aliis gentis spoliis ut scribit Iosephus: (...).* An Fulvius Ausführungen halten sich weitgehend Marliano (S 26), Fauno (S 28), Mauro (S 31) und Gamucci (S 32).

Aufgrund der Reliefs wurde der Titusbogen bereits früh mit dem Sieg in Jerusalem in Zusammenhang gebracht. Ein Beispiel hierfür gibt Boncompagno da Signa in seiner Schrift *Liber de obsidione Ancone* (S 5): *Titus et Vespasianus tam diu Ierusalem post mortem Christi obsederunt, quousque plenam habere victoriam, et in triumphi signum archam foederis, mensam propositionis et candelabrum aureum reduxerunt ad Urbem; unde postmodum factus est arcus triumphalis iuxta Cartulariam, in quo universa, que predixi, sunt in marmore sculpta.* Albertini (S 22) zieht später zur historischen Einordnung Flavius Iosephus heran. Dem Schluß, der Titusbogen sei als Erinnerung an diesen Triumph errichtet worden, folgen die meisten Autoren, etwa Fra Mariano (S 23), Fulvio (S 25), Marliano (S 26), Fauno (S 28), Palladio (S 30), Mauro (S 31), Gamucci (S 32).

Fulvio zieht in seinen *Antiquitates* (S 25; Text B.) im Anhang) die vielfach falsch verstandene Stelle aus Plinius' *Naturalis historia* 34,27 heran, um den Beginn der Errichtung von Triumphbögen genauer zu bestimmen: *Arcus ipsi triumphales ab Imperatoribus caeptavere. Plinius suo tempore ait caepisse: Neque antiquorum q Titi arcum Romae videmus.* Aus der zeitlichen Übereinstimmung heraus bestimmt Fulvio den Titusbogen als den ältesten Triumphbogen in Rom. Diese Annahme wird von den meisten der folgenden Autoren übernommen.

Der Titusbogen wird in nahezu allen Schriften in einem Zuge mit dem Konstantinsbogen und dem Severusbogen erwähnt. Biondo (S 14) und Fulvio (S 25) zählen den Titusbogen zu den wenigen eigentlichen Triumphbögen Roms (vgl. die Textstellen in Kat. 1). Der schlechte bauliche Zustand des Bogens wird in den Schriften selten kommentiert. Fulvio (S 25) weist auf die Verstümmelungen durch sein hohes Alter hin (*parvus quidem ac vetustate mutilatus*), Fauno (S 28) fällt gar ein negatives Urteil über seine ästhetische Wirkung (*imperfetto e manco per la antichità*). Gamucci (S 32) hingegen lobt im Vergleich zum Se-

verusbogen die Ausgewogenheit der Teile und der Gesamterscheinung des Titusbogens (vgl. Kat. 3). Die Kompositordnung des Titusbogens war zuvor von Serlio (S 27) und von Vasari (S 29) als besonders beispielhaft herangezogen worden.

\*

## Schriften

- Anonym, *Codex Einsidlensis* (S 1; *Codex Einsidlensis*, Ed. Walser (1987), S. 96 f. & S. 189)
- Anonym, *Mirabilia urbis Romae* (S 2; Valentini/Zucchetti 1946, Bd. III, S. 18 f.; Weißthanner 1954, S. 45)
- Boncompagno da Signa, *Liber de obsidione Ancone* (S 5; Boncompagni, Ed. Zimolo (1937), S. 7)
- Nicolás Rosell, *De mirabilibus civitatis Romae* (S 6; Valentini/Zucchetti 1946, Bd. III, S. 185)
- Giovanni Dondi, *Iter Romanum* (S 8; Valentini/Zucchetti 1953, Bd. IV, S. 70)
- Anonimo Magliabechiano, *Tractatus de rebus antiquis et situ urbis Romae* (S 10; Valentini/Zucchetti 1953, Bd. IV, S. 117)
- Nicolò Signorili, *Descriptio Orbis Romae eiusque excellentiae* (S 11; Valentini/Zucchetti 1953, Bd. IV, S. 192 f.)
- Poggio Bracciolini, *De varietate fortunae* (S 12; Bracciolini, Ed. Merisalo (1993), S. 96)
- Flavio Biondo, *Roma instaurata* (S 14; D’Onofrio 1989, S. 205)
- Giovanni Rucellai, *Della bellezza e anticaglia di Roma* (S 15; Rucellai, Ed. Perosa (1969), S. 75)
- Roberto Valturio, *De re militari* (S 18; Valturius 1472, Libro XII, Cap. X)
- Giovanni da Tolentino, *Brief* (S 20; Schofield 1980, S. 253)
- Francesco Albertini, *Opusculum de Mirabilibus novae et veteris Urbis Romae* (S 22; De Albertinis 1510, Liber secundus, folio Pii f.)
- Fra Mariano, *Itinerarium Urbis Romae* (S 23; Fra Mariano, Ed. Bulletti (1931), S. 26 & 141)
- Andrea Fulvio, *Antiquitates urbis* (S 25; Fulvio 1527, folio XLVIII verso ff.)
- Bartolomeo Marliano, *Urbis Romae topographia* (S 26; Marliano 1588, folio 54)
- Sebastiano Serlio, *Tutte l’opere d’Architettura et Prospettiva* (S 27; Serlio 1619, folio 98 verso ff.)
- Lucio Fauno, *Delle antichità della città di Roma* (S 28; Fauno 1548, folio 64 verso ff.)
- Giorgio Vasari, *Le vite* (S 29; Vasari, Ed. Bellosi/Rossi (1986), S. 35)
- Andrea Palladio, *Lantichita di Roma* (S 30; Palladio, Ed. Puppi (1988), S. 18 f.)

- Lucio Mauro, *Le antichità della città di Roma* (S 31; Mauro 1562, S. 27 f.)
- Bernardo Gamucci, *Libri quattro dell'antichità della città di Roma* (S 32; Gamucci 1588, folio 42 ff.)

## **Zeichnungen und Druckgraphik**

- Anonym (Andrea Mantegna zugeschrieben), *Triumph des Titus* (Z 5; Abb. 34)
- Francesco di Giorgio, *Codex Saluzziano*, folio 94 verso (Z 8a; Abb. 38)
- Anonym, *Titusbogen* (Z 10; Abb. 39)
- Giuliano da Sangallo, *Codex Barberini*, folio 23 verso (Z 11; Abb. 43)
- Giuliano da Sangallo, *Sieneser Skizzenbuch*, folio 26 (Z 12; Abb. 44)
- Anonym, *Codex Escorialensis*, folio 47 (Z 13; Abb. 41)
- Bernardo della Volpaia, *Codex Coner*, folio 56 (Z 15; Abb. 42)
- Meister C von 1519, *Wiener Skizzenbuch*, folio 2 verso (Z 17; Abb. 45)
- Meister C von 1519, *Chatsworth Skizzenbuch*, folio 7 verso (Z 18; Abb. bei: Nesselrath 1984, S. 440; Günther 1988, Tafel 48 a)
- Jacopo Ripanda, *Oxford Skizzenbuch*, folio 8 verso (Z 20; Abb. bei: Parker, Catalogue, II, S. 357)
- Anonymus A, *Kasseler Codex*, folio 18 (Z 21; Abb. bei: Nesselrath 1984, S. 441; Günther 1988, S. 94)
- Raffaello da Montelupo, *Michelangelo-Skizzenbuch*, folio 37 (Z 22; Abb. bei: Günther 1988, S. 212; Lemerle 1997 b, S. 302)
- Marten van Heemskerck, *Römisches Skizzenbuch II*, folio 56 (Z 23; Abb. 36)
- Sebastiano Serlio, *Tutte l'opere d'Architettura et Prospettiva*, fol. 99 (Z 24; Abb. bei: Serlio 1619, folio 99)
- Andrea Palladio, *Vicenza D 10* (Z 25; Abb. bei: Puppi 1989, S. 104)
- Giovanni Antonio Dosio, *GDSU 3995 A & 4344 A* (Z 26; Abb. 37 & bei: Acidini 1976, S. 53 & 128)

## **Bilder**

- Andrea Mantegna, *Jakobus auf dem Weg zu seiner Hinrichtung* (B 2; Abb. 60)
- Pietro Perugino, *Der heilige Bernhardin heilt ein junges Mädchen* (B 6; Abb. 67)
- Antonio Pollaiuolo, *Der heilige Sebastian* (B 7; Abb. 85)
- Anonym, *Ex voto Inghirami* (B 33; Abb. 35)
- Cesare da Sesto, *Anbetung der Könige* (B 46; Abb. bei: Carminati 1994, S. 197)
- Giulio Romano, *Der Triumph des Titus und des Vespasian* (B 53; Abb. 89)

### Kat. 3 Severusbogen

Census RecNo: 150940/24

Der dreitorige Severusbogen (Abb. 3) liegt im Nordosten des Forum Romanums. Er hat eine Höhe von 20,88 m und eine Breite von 23,27 m. Der mittlere Durchgang ist 6,77 m breit, die seitlichen Durchgänge 2,97 m. Der Severusbogen ist aus Travertin und Marmor gebaut und steht auf einer Plattform aus Travertin, die ursprünglich von der Seite des Forums nur über Stufen zugänglich war. Die Säulen sind nach der Kompositordnung errichtet. Über die gesamte Breite der Attika erstreckt sich die Widmungsinschrift, aus der hervorgeht, daß der Bogen Septimius und seinen Söhnen nach dem Sieg über die Parther im Jahre 203 n.Chr. geweiht wurde:

IMP CAES LVCIO SEPTIMIO M FIL SEVERO PIO PERTINACI AVG PATRI PATRI-  
AE PARTHICO ARABICO ET / PARTHICO ADIABENICO PONTIFIC MAXIMO  
TRIBVNIC POTES XI IMP XI COS III PROCOS ET / IMP CAES M AVRELIO L FIL  
ANTONINO AVG PIO FELICI TRIBVNIC POTES VI COS PROCOS P P / OPTIMIS  
FORTISSIMISQVE PRINCIPIBVS / OB REM PVBLICAM RESTITVTAM IMPE-  
RIVMQVE POPVLI ROMANI PROPAGATVM INSIGNIBVS VITVTIBVS EORVM  
DOMI FORISQVE S P Q R  
(CIL VI, 1033)

Auf beiden Seiten ist der Bogen reich mit Reliefs geschmückt. Die Sockel zeigen römische Soldaten mit Gefangenen. In den Zwickeln der seitlichen Bögen sind Flußgötter zu sehen, in denen des Hauptbogens Viktorien und Jahreszeiten. Auf den Schlußsteinen sind verschiedene Gottheiten wiedergegeben. Unterhalb der großen Reliefplatten verlaufen schmale Friese, die den Triumphzug des Severus und seine Rückkehr nach Rom zeigen. Die vier großen rechteckigen Reliefs enthalten Szenen aus den beiden Kriegen gegen die Parther (Brilliant, *Arcus: Septimius Severus (Forum)*, in: Steinby 1993, Bd. 1, S. 103 f.).

Aus einer Bulle des Papstes Innocenz III. aus dem Jahre 1199 geht hervor, daß sich die Hälfte des Bogens im Besitz der angrenzenden Kirche SS. Sergio e Baccho befand. Die andere Hälfte gehörte einem privaten Eigentümer. Auf der Plattform des Severusbogens erhob sich ein Turm. (Gregorovius, Ed. Kampf (1988), Bd. II, S. 285; Brilliant 1967, S. 256). Reste der nachantiken Aufbauten sind auf den Zeichnungen folio 79 verso-80 im *Römischen Skizzenbuch II* von Marten van Heemskerck (Z 22; Abb. 23) und GDSU 2567 A von Dosio (Z 26; Abb. 24) gut zu erkennen. Außerdem sind die Erdanhäufungen zu sehen, die im Laufe der Jahrhunderte das Bodenniveau um den Bogen so stark erhöhten, daß er lange



Zeit bis über die Piedestale zugeschüttet war. Seit dem 15. Jahrhundert wurden zahlreiche Restaurierungsmaßnahmen vorgenommen, so unter Paul II. (1469-70) und Sixtus IV. (1471-1484). Im Laufe des Cinquecento folgten mehrere Grabungen, bei denen das angehäufte Erdreich zuerst beseitigt und dann wieder aufgeschüttet wurde. Leo X. ließ im Jahre 1520 den Boden abtragen, hauptsächlich mit dem Ziel, noch brauchbaren Travertin zu bergen. 1535 wurde unter Paul III. der Weg durch den Bogen gepflastert, und für den Triumphzug Karls V. zum Kapitol im Jahre 1536 wurde eine Triumphroute angelegt, die den Titusbogen mit dem Severusbogen verband (Brilliant 1967, S. 257). Serlio beschreibt in *Tutte l'opere d'Architettura et Prospetiva* (S 27) von 1540 das Erscheinungsbild des Bogens: *Questo arco al presente è sepolto fin sopra i piedistalli: ma fu cavato una parte per misurarlo, nè però si potè misurare la basa del piedistallo, per essere sepolto fra molte rovine difficili à moverle*. 1562-63 fanden unter Pius IV. nochmals Grabungen an den Fundamenten statt. Dieses Unternehmen wird auf Dosios Zeichnung GDSU 2521 A (Z 26; Abb. 25) festgehalten und von Gamucci (S 32) kommentiert: *i basamenti del quale essendo stati gran tempo sotterati per le ruine de monti, che gli sono intorno, che hanno alzato il piano del detto foro: furono scoperti l'anno 1563*. 1636 wurde der mittelalterliche Turm abgerissen, der auf dem Bogen errichtet worden war.

In antiken Schriftquellen wird der Severusbogens nicht erwähnt. Die erste überlieferte Kopie der Bogeninschrift des *arcus Severi* findet sich in der Inschriftensammlung des *Codex Einsidlensis* (S 1) aus dem 9. Jahrhundert. In den *Mirabilia* (S 2) ist der Bogen als *arcus Caesaris et senatorum inter Concordiae et templum Fatale* verzeichnet. In der Schrift *De mirabilibus civitatis Romae* (S 6) werden in Zusammenhang mit diesem Bogen zwei Türme genannt (*ubi modo sunt turres de Bracis*), mit denen wahrscheinlich die mittelalterlichen Aufbauten gemeint sind. Im *Tractatus* (S 10) wird der Bogen zweimal erwähnt. Zuerst übernimmt der Anonimo Magliabechiano die Bezeichnung *Arcus Iulii Caesaris et senatorum* aus den *Mirabilia*, etwas später beschreibt er einen weiteren Bogen, aus dessen Inschrift er die Namen der Geehrten abliest: *fuit factus Lucio Septimio et Marco Aurelio Antonino Pio propter multa per eos facta in urbe et etiam extra in propagatione populi*. Anschließend übernehmen diese doppelte Nennung noch Signorili (S 11), Albertini (S 22) und Fra Mariano (S 23), ohne zu bemerken, daß es sich nur um einen Bogen handelt. Seit Bracciolini (S 12), Biondo (S 14) und Leto (S 19) wird der Bogen meistens einfach als Bogen des Septimius, des Severus oder des Septimius Severus bezeichnet.

Die Inschrift des Bogens wird im 14. Jahrhundert von Dondi (S 8) zitiert, wenn auch nicht in vollständiger Länge. Dies unternimmt Signorili (S 11) in seiner Sylloge. Biondo (S 14) schließlich nennt nur die ersten Worte der Inschrift und läßt die Bemerkung folgen, daß der Rest ja bekannt sei: *Caetera sunt nota*. Rucellai (S 21), Albertini (S 22), Fulvio (S 25), Marliano (S 26), Serlio (S 27), Fauno (S 28) und Mauro (S 31) zitieren wieder den gesamten Wortlaut.

Erst Albertini (S 22) beschreibt die Reliefs des Bogens, auf denen die Siege des Imperators und einige Kriegsmaschinen dargestellt sind: *Est & arcus marmoreus Triumphalis pulcherrimus Severi Impera. sub capitolio: in quo sunt Victoriae sculptae ipsius Severi cum arietibus & bellorum machinis illius aetatis*. Danach geht Fulvio (S 25; Text B.) im Anhang) auf die Personifikationen von Ländern und Flüssen beim Severusbogen und beim Konstantinsbogen ein: *Hic est Euphrates praecinctus harundine frontem, Simili modo Nilus in triumpho Caesaris et Rhenus domitiani. Quae vel huiusmodi simulacra videre licet nunc in arcu L. Septimii et Flavii Constantini Imp.* Außerdem nennt er die Viktorien und Trophäen am Severusbogen: *in utroque frontispicio prominent alatae victoriae cum tropheis Terrestris navalisque belli Simulacra a fronte et a tergo cum inscriptione*. Die folgenden Antiquare fügen nichts Neues hinzu.

Zusammen mit dem Konstantinsbogen und dem Titusbogen kommt der Severusbogen in nahezu allen Schriften vor. Biondo (S 14) und Fulvio (S 25) zählen diese Bögen zu den eigentlichen Triumphbögen Roms (vgl. Kat. 1). Die ästhetische Wirkung des Severusbogens wird bereits früh hervorgehoben. So beschreibt Dondi (S 8) ihn als *arcus magnus et pulcer*, und der Autor des *Tractatus* (S 10) findet ihn *pulcherrimus et bene ornatus*. Vergleichbares schreibt im Cinquecento Albertini (S 22): *arcus pulcherrimus*. Fulvio (S 25) präzisiert den Zustand des Bogens, indem er angibt, daß der Severusbogen neben dem Konstantins- und dem Titusbogen weniger beschädigt sei als andere Bögen. Etwas später schreibt er, der Bogen sei früher sehr schön gewesen, heute allerdings zum Teil verbrannt und dadurch verunstaltet: *Extat & L. Septimii severi Arcus in foro Ro. ad radices Capitolii omnium olim pulcherrimus, nunc vero semiustus et deformatus*. Marliano (S 26) hingegen beschreibt ihn wiederum als schön und nur wenig zerstört (*omnium pulcherrimus, et parum mutilatus*), und Fauno (S 28) meint gar, der Severusbogen sei einst der schönste in ganz Rom gewesen: *Qui presso nel principio medesimamente del Foro alle radici del Campidoglio, e dirimpetto alla Chiesa di S. Maria, infino ad hoggi è (benche mezzo arso, e guasto) l'Arco di Settimio Severo, che era il piu bello, che fusse in Roma*. Gamucci (S 32) schließlich ver-

gleich die Architektur und den Skulpturschmuck des Severusbogens mit dem des Titusbogens, gelangt aber zu der Meinung, daß der Titusbogen in beiden Bereichen den Severusbogen übertreffe: *Questo arco di Lucio Settimio fatto di ordine composito & di bella maniera di architettura, perche fu fabricato nel tempo, che l'Imperio Romano andava declinando; non ha in se quella perfettione & bellezza ne suoi membri & bontà delle figure, come l'arco di Tito Imperadore.*

\*

## Schriften

- Anonym, *Codex Einsidlensis* (S 1; *Codex Einsidlensis*, Ed. Walser (1987), S. 92 f. & S. 162 & 189)
- Anonym, *Mirabilia urbis Romae* (S 2; Valentini/Zucchetti 1946, Bd. III, S. 18 f.)
- Nicolás Rosell, *De mirabilibus civitatis Romae* (S 6; Valentini/Zucchetti 1946, Bd. III, S. 185 f.)
- Giovanni Dondi, *Iter Romanum* (S 8; Valentini/Zucchetti 1953, Bd. IV, S. 71)
- Anonimo Magliabechiano, *Tractatus de rebus antiquis et situ urbis Romae* (S 10; Valentini/Zucchetti 1953, Bd. IV, S. 117 ff.)
- Nicolò Signorili, *Descriptio Orbis Romae eiusque excellentiae* (S 11; Valentini/Zucchetti 1953, Bd. IV, S. 192 ff.)
- Poggio Bracciolini, *De varietate fortunae* (S 12; Bracciolini, Ed. Merisalo (1993), S. 96)
- Flavio Biondo, *Roma instaurata* (S 14; D'Onofrio 1989, S. 205 & S. 247)
- Roberto Valturio, *De re militari* (S 18; Valturius 1472, Libro XII, Cap. X)
- Pomponio Leto, *Excerpta* (S 19; Valentini/Zucchetti 1953, Bd. IV, S. 425)
- Giovanni da Tolentino, *Brief* (S 20; Schofield, S. 253)
- Bernardo Rucellai, *De Urbe Roma* (S 21; Valentini/Zucchetti 1953, Bd. IV, S. 452)
- Francesco Albertini, *Opusculum der Mirabilibus novae et veteris Urbis Romae* (S 22; De Albertinis 1510, Liber secundus, folio Piii f.)
- Fra Mariano, *Itinerarium Urbis Romae* (S 23; Fra Mariano, Ed. Bulletti (1931), S. 32)
- Andrea Fulvio, *Antiquitates urbis* (S 25; Fulvio 1527, folio XLVIII verso ff.)
- Bartolomeo Marliano, *Urbis Romae topographia* (S 26; Marliano 1588, folio 45)
- Sebastiano Serlio, *Tutte l'opere d'Architettura et Prospetiva* (S 27; folio 101 verso ff.)
- Lucio Fauno, *Delle antichità della città di Roma* (S 28; Fauno 1548, folio 50 ff.)
- Andrea Palladio, *Lantichita di Roma* (S 30; Palladio, Ed. Puppi (1988), S. 18)
- Lucio Mauro, *Le antichità della città di Roma* (S 31; Mauro 1562, S. 21)
- Bernardo Gamucci, *Libri quattro dell'antichità della città di Roma* (S 32; Gamucci 1588, folio 25 verso ff.)

## Zeichnungen und Druckgraphik

- Giuliano da Sangallo, *Codex Barberini*, folio 21 verso (Z 11; Abb. bei: Borsi 1985, S. 130)
- Anonym, *Codex Escorialensis*, folio 20 (Z 13; Abb. 22)
- Bernardo della Volpaia, *Codex Coner*, folio 54 (Z 15; Abb. bei: Ashby 1904)
- Antonio da Sangallo, nach Gian Cristoforo Romano, GDSU 2055 A (Z 16; Abb. bei: Günther 1988, S. 144)
- Meister C von 1519, *Wiener Skizzenbuch*, folio 3 (Z 17; Abb. bei: Günther 1988, Tafel 26 a)
- Meister C von 1519, *Chatsworther Skizzenbuch*, folio 9 verso (Z 18; Abb. bei: Günther 1988, S. 50)
- Jacopo Ripanda, *Oxford Skizzenbuch*, folio 9 verso (Z 20)
- Anonymus A, *Kasseler Codex*, folio 6 verso (Z 21; Abb. bei: Günther 1988, Tafel 99 b)
- Raffaello da Montelupo, *Michelangelo-Skizzenbuch*, folio 5 verso (Z 22; Abb. bei: Lemerle 1997 b, S. 290)
- Marten van Heemskerck, *Römisches Skizzenbuch II*, folio 79 verso-80 (Z 23; Abb. 23)
- Sebastiano Serlio, *Tutte l'opere d'Architettura et Prospetiva*, folio 102 (Z 24; Abb. bei: Serlio 1619, folio 102)
- Andrea Palladio, *Vicenza D* 13 verso (Z 25; Abb. bei: Puppi 1989, S. 105)
- Giovanni Antonio Dosio, GDSU 2567 A (Z 26; Abb. 24)
- Giovanni Antonio Dosio, GDSU 2521 A (Z 26; Abb. 25)

#### Kat. 4 Arco di Portogallo

Census RecNo: 150900/24

Der sogenannte Arco di Portogallo überspannte die römische Via Lata (heute Via del Corso) auf der Höhe der heutigen Via delle Vite. 1662 wurde der Bogen unter Alexander VII. abgetragen. (Torelli, *Arco di Portogallo*, in: Steinby 1993, Bd. I, S. 77 ff.).

Zeichnungen des 16. und 17. Jahrhunderts nach zu urteilen war nur die Nordseite des Bogens mit vier Säulen, einem Gebälk mit einem Fries aus Akanthusranken, einem Schlußstein mit einer Darstellung der Minerva und zwei größeren Reliefplatten geschmückt. Beide Reliefs wurden nach dem Abriß zum Kapitol gebracht und befinden sich heute in den Kapitolinischen Museen. Bereits kurz nach 1550 stürzte die eine der Säulen rechts vom Durchgang um, die zweite wurde bei einer Restaurierung unter Pius IV. im Jahre 1565 zusammen mit dem Gebälk entfernt. Dieser Zustand ist auf der Zeichnung Dosios GDSU 2528 A (Z 26; Abb. 4) festgehalten. Zwei der Säulen aus grünem Marmor wurden von den Pamphili erworben und für den Hauptaltar von S. Agnese in Agone wiederverwendet, die anderen beiden wurden in der Cappella Corsini in S. Giovanni in Laterano aufgestellt (Borsi 1985, S. 133).

Angaben über den Erhaltungszustand des Bogens macht der Anonimo Magliabechiano im *Tractatus* (S 10): *satis disruptus, et in eo epitaphium non remansit, sed cum diffractione transivit, posito quod de figuris et de magnificentia aliqua vestigia adhuc appareant*. Demnach war der Bogen zu Beginn des 15. Jahrhunderts bereits ziemlich zerstört und besaß keine Inschrift mehr, aber es waren noch Spuren an den Stellen sichtbar, wo Figuren oder anderer Schmuck angebracht waren. Bracciolini (S 12) berichtet von einer zerstörten Inschrift und von den Reliefs aus Marmor: *Duo [arcus triumphales] sunt insuper via Flaminia titulo in altero penitus deleti, in altero corrupto, quorum eum qui est prope Laurentium in Lucina, ubi plura signa marmorea insunt*. Albertini (S 22) bemerkt noch die vier farbigen Säulen: *erat incrustatus cum iiii pulcherrimis columnis in prima facie variis coloribus naturalibus mixtis*.

Eine zum Bogen gehörende Inschrift ist nicht erhalten. Die beiden Reliefs wurden einstimmig aus stilistischen Gründen in die erste Hälfte des zweiten Jahrhunderts, in die Zeit Hadrians oder Antonino Pios datiert. Das eine Relief zeigt demnach die Apotheose von Sabina oder Faustina Major und das andere eine *adlocutio* des Hadrian oder des Antonino Pio (Abb. bei: Bober/Rubinstein 1986, 195 A & B; *Adlocutio*: Census RecNo: 150902/24D76 und *Apotheose*: Census RecNo: 150903/24D77). Die ursprüngliche Funk-

tion des Bogens ist unklar. Jedenfalls steht seine Errichtung nicht in Zusammenhang mit einem militärischen Sieg. (Torelli, S. 78 f.).

Schwierigkeiten hinsichtlich der Benennung und der historischen Einordnung des Bogens ergeben sich von Anfang an aufgrund der fehlenden Inschrift. In den *Mirabilia* (S 2) verbirgt sich der Arco di Portogallo hinter den Worten: *iuxta Sanctam Laurentium in Lucina est arcus triumphalis Octaviani*. Diese Zuschreibung ergibt sich aus der ehemaligen Lage des Bogens nahe der Ara Pacis des Augustus (Nardella 1997, S. 134). Der Autor des *Tractatus* (S 10) bezeichnet den Bogen als *Arcus Tropholi, triumphalis, marmoreus, factus Druso Germanico de gestis per eum in Germania factis*. Den Zusatz leitet er vom Begriff Triumphbogen ab: *et dicitur arcus Tropholi corrupte, sed arcus tropheus idem est dicere quod triumphalis*. Bracciolini (S 12) wiederum berichtet, die Älteren hätten aus der antiken Inschrift gelesen, daß der Bogen für den Sieg über drei Städte errichtet worden sei, weshalb der Bogen auch *Arcus Tripolis* genannt würde: *vulgo ob victoriam trium civitatum prout antiquum epigramma seniores se legisse referebant, Tripolim hodie quoque arcum appellant*. Biondo (S 14) hingegen nennt den Bogen *Triphali* und schreibt ihn Domitian zu. Zu diesem Ergebnis kommt er, indem er die Geschichte von einem bei Sueton beschriebenen Traum des Domitian in den beiden Reliefs wiederzuerkennen meint. Sowohl Biondos Benennung des Bogen als auch die Erklärung dafür werden von Albertini (S 22), Fra Mariano (S 23), Fulvio (S 25), Marliano (S 26), Fauno (S 28), Mauro (S 31) und Gamucci (S 32) übernommen. In Palladios *Lantichità della città di Roma* (S 30) trägt der Bogen erstmals den Namen *Arco di Portogallo*. Diese Bezeichnung resultiert aus der Lage des Bogens neben dem Palazzo Fiano, in dem zu jener Zeit der Botschafter von Portugal residierte (Borsi 1985, S. 133). Der Arco di Portogallo trägt in den meisten Schriften den Zusatz *triumphalis*, und Biondo (S 14) nennt ihn sogar in einem Atemzug mit dem Konstanins-, Titus- und Severusbogen als Triumphbogen im eigentlichen Sinne (vgl. Kat. 1).

## Schriften

- Anonym, *Mirabilia urbis Romae* (S 2; Valentini/Zucchetti 1946, Bd. III, S. 18 f.)
- Nicolás Rosell, *De mirabilibus civitatis Romae* (S 6; Valentini/Zucchetti 1946, Bd. III, S. 185 f.)
- Anonimo Magliabechiano, *Tractatus de rebus antiquis et situ urbis Romae* (S 10; Valentini/Zucchetti 1953, Bd. IV, S. 117 ff.)
- Poggio Bracciolini, *De varietate fortunae* (S 12; Bracciolini, Ed. Merisalo (1993), S. 96)
- Flavio Biondo, *Roma instaurata* (S 14; D'Onofrio 1989, S. 169 f. & 205)
- Francesco Albertini, *Opusculum de Mirabilibus novae et veteris Urbis Romae* (S 22; De Albertinis 1510, Liber secundus, folio P)
- Fra Mariano, *Itinerarium Urbis Romae* (S 23; Fra Mariano, Ed. Bulletti (1931), S. 218)
- Andrea Fulvio, *Antiquitates urbis* (S 25; Fulvio 1527, folio XLVIII verso ff.)
- Bartolomeo Marliano, *Topographia antiquae Romae* (S 26; Marliano 1588, folio 116 ff.)
- Lucio Fauno, *Delle antichità della città di Roma* (S 28; Fauno 1548, folio 125 verso)
- Andrea Palladio, *Lantichita di Roma* (S 30; Palladio, Ed. Puppi (1988), S. 18 f.)
- Lucio Mauro, *Le antichità della città di Roma* (S 31; Mauro 1562, S. 94)
- Bernardo Gamucci, *Libri quattro dell'antichità della città di Roma* (S 32; Gamucci 1588, folio 145 ff.)

## Zeichnungen und Druckgraphik

- Giuliano da Sangallo, *Codex Barberini*, folio 22 verso (Z 11; Abb. bei: Borsi 1985, S. 133)
- Bernardo della Volpaia, *Codex Coner*, folio 52 (Z 15; Abb. bei: Ashby 1904)
- Giovanni Antonio Dosio, GDSU 2528A (Z 26; Abb. 4)

## Kat. 5 Argentarierbogen

Das heute noch existierende Tor (Abb. 5) bildete ursprünglich den Eingang zum Forum Boarium. Der Bau (Höhe 6,15 m) besteht aus einem auf zwei Pfeilern ruhenden Architrav. Einer der Pfeiler ist seit dem Jahre 683 in die Seitenmauer der Kirche S. Giorgio in Velabro integriert. Der Bogen trägt die Inschrift:

IMP CAES L SEPTIMIO SEVERO PIO PERTINACI AVG ARABIC ADIABENIC  
PARTH MAX FORTISSIMO FELICISSIMO PONTIF MAX TRIB POTEST XII IMP XI  
COS III PATRIPATRIAE ET IMP CAES M AVRELIO ANTONINO PIO FELICI AVG  
TRIB POTEST VII COS III P P PROCOS FORTISSIMO FELICISSIMOQVE PRINCIPI  
ET IVLIAE AVG MATRI AVG N ET CASTRORVM SENATVS ET PATRIAE ET IMP  
CAES M AVRELI ANTONINI PII FELICIS AVG PARTHICI MAXIMI BRITANICI  
MAXIMI ARGENTARII ET NEGOTIANTES BOARI HVIVS LOCI QVI DEVOTI  
NVMINI FORVM INVEHENT  
(CIL VI, 1035)

Er wurde in den Jahren 203-204 von den Geldwechslern und Händlern zu Ehren der kaiserlichen Familie errichtet, deren Mitglieder auf den Reliefs an den Pfeilern wiedergegeben sind. Das Monument ist mit weißem Marmor und Travertin verkleidet. (Diebner, *Arcus Septimii Severi (forum Boarium)*, in: Steinby 1993, Bd. I, S. 105 f.).

Der Argentarierbogen wird erst ab dem Quattrocento in Schriften erwähnt. Mehrere Autoren zitieren seine Inschrift und entnehmen ihr die Umstände seiner Errichtung. Signorili (S 11) nimmt die Inschrift des Bogens in seine Sylloge auf. Sie wird im folgenden von Bernardo Rucellai (S 21), Albertini (S 22), Fra Mariano (S 23), Fulvio (S 25), Marliano (S 26), Fauno (S 28), Mauro (S 31) und Gamucci (S 32) vollständig wiedergegeben.

Der Bogen bereitete den Antiquaren offensichtliche Interpretationsschwierigkeiten. In den meisten Schriften des 15. und 16. Jahrhunderts wird er zwar im Kapitel über Triumphbögen genannt, aber ohne den direkten Zusatz "triumphalis". Eine Ausnahme ist die früheste bekannte Beschreibung des Bogens im *Tractatus* (S 10): *Arcus triumphalis marmoreus iuxta Sanctam Gregorium Veli Aurei est, et fuit factus Lucio Septimio Antonino Pio et Marco Aurelio per artes, contra certos latrones, qui generaliter intus Romam depraedabantur*. Der Argentarierbogen wird von Biondo (S 14) und später von Marliano (S 26) als *porta marmorea* bezeichnet. Leto (S 19) und Bernardo Rucellai (S 21) nennen ihn *iano* und Serlio (S 27) *edificio*. Palladio (S 30) führt in *Lantichita di Roma* den Bogen unter der



Überschrift *De gli archi trionfali e a chi si facevano* zusammen mit dem Severusbogen, Konstantinsbogen, Titusbogen, Arco di Portogallo und Arco di Gallieno auf.

Serlio (S 27) analysiert die Kompositordnung des Bogens, und Gamucci (S 32) schließlich beschreibt auch den Inhalt der Reliefs und lobt ihre Qualität: *con grandissimo artificio*.

\*

## Schriften

- Anonimo Magliabechiano, *Tractatus de rebus antiquis et situ urbis Romae* (S 10; Valentini/Zucchetti 1953, Bd. IV, S. 117 ff.)
- Nicolò Signorili, *Descriptio Orbis Romae eiusque excellentiae* (S 11; Valentini/Zucchetti, Bd. IV, S. 192 ff.)
- Flavio Biondo, *Roma instaurata* (S 14; D'Onofrio 1989, S. 182)
- Pomponio Leto, *Excerpta* (S 19; Valentini/Zucchetti 1953, Bd. IV, S. 436)
- Bernardo Rucellai, *De Urbe Roma* (S 21; Valentini/Zucchetti 1953, Bd. IV, S. 450)
- Francesco Albertini, *Opusculum de Mirabilibus novae et veteris Urbis Romae* (S 22; De Albertinis 1510, Liber secundus, folio O vii ff.)
- Fra Mariano, *Itinerarium Urbis Romae* (S 23; Fra Mariano, Ed. Bulletti (1931), S. 108 f.)
- Andrea Fulvio, *Antiquitates urbis* (S 25; Fulvio 1527, folio XLVIII ff.)
- Bartolomeo Marliano, *Urbis Romae Topographia* (S 26; Marliano 1588, folio 59 verso)
- Sebastiano Serlio, *Tutte l'opere d'Architettura et Prospetiva* (S 27; Serlio 1619, folio 100 verso f.)
- Lucio Fauno, *Delle antichità della città di Roma* (S 28; Fauno 1548, folio 87 f.)
- Andrea Palladio, *Lantichità di Roma* (S 30; Palladio, Ed. Puppi (1988), S. 18 f.)
- Lucio Mauro, *Le antichità della città di Roma* (S 31; Mauro 1562, S. 43 f.)
- Bernardo Gamucci, *Libri quattro dell'antichità della città di Roma* (S 32; Gamucci 1588, folio 72 verso ff.)

## Zeichnungen und Druckgraphik

- Giuliano da Sangallo, *Codex Barberini*, folio 33 (Z 11; Abb. bei: Borsi 1985, S. 176)
- Giuliano da Sangallo, *Sieneser Skizzenbuch*, folio 22 (Z 12; Abb. bei: Borsi 1985, S. 126)
- Bernardo della Volpaia, *Codex Coner*, folio 60 (Z 15; Abb. bei: Ashby 1904)
- Anonymus A, *Kasseler Codex*, folio 4 (Z 21; Abb. bei: Günther 1988, S. 96)
- Sebastiano Serlio, *Tutte l'opere d'Architettura et Prospetiva*, folio 100 verso (Z 24; Abb. bei: Serlio 1619, folio 100 verso)
- Giovanni Antonio Dosio, GDSU 2530 A und GDSU 2529 A (Z 26; Abb. bei: Acidini 1976, S. 45)

## Kat. 6 Janusbogen

Census RecNo: 162245/279

Der vierseitige Bogen (Abb. 6) steht am Rande des Forum Boariums, nahe der Kirche S. Giorgio in Velabro. Er ist auf einem quadratischen Grundriß errichtet (12 x 12 m; Höhe 16 m). Vier mit Marmor verkleidete Pfeiler tragen ein Kreuzgratgewölbe, unter dem ein nach allen Seiten offener Raum entsteht. Jeder der Pfeiler wird an den Außenseiten von zwei Reihen mit drei nebeneinander angeordneten, halbrunden Nischen unterbrochen. Ädikulen auf Konsolen, die ursprünglich die Nischen einrahmten, sind nicht mehr erhalten. Möglicherweise gehörte der Bogen den Wechslern und Händlern, die in diesem Viertel ansässig waren. Er stammt aus dem 4. Jahrhundert n. Chr. In die Kirche S. Giorgio eingebaute Steinblöcke enthalten Fragmente einer Inschrift, die möglicherweise zum Janusbogen gehörte. (Coarelli, *Ianus Quadrifrons*, in: Steinby 1996, Bd. III, S. 94).

Auf dem Bogen erhob sich ursprünglich ein hoher Aufbau. Die Veduten Dosios GDSU 2502 A & 2503 A (Z 25) aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts geben den damaligen Zustand der Architektur wieder. Der Aufbau wurde 1827 abgerissen, da er fälschlicherweise für mittelalterlich gehalten wurde. Dies geht unter anderem aus Giuliano da Sangallos Zeichnungen folio 20 verso im *Codex Barberini* (Z 11) und folio 22 im *Sienerer Skizzenbuch* (Z 12), Bernardo della Volpaia folio 58 im *Codex Coner* (Z 15) sowie Raffaello da Montelupos folio 27 verso und folio 38 im *Michelangelo-Skizzenbuch* (Z 22) hervor, auf denen der Bau mit einem schlichten kastenförmigen Aufsatz abgeschlossen ist. Hingegen zeigen die Aufrisse im *Kasseler Codex* (Z 21) bei Serlio (Z 24) den noch sichtbaren Aufbau in rekonstruierter Form.

Wahrscheinlich kann der Janusbogen mit dem *arcus divi Constantini* identifiziert werden, der in den *Regionarien* aus dem 4. Jahrhundert unter der Ortsbezeichnung *Velabrum* steht (Coarelli, S. 94). Nach einer Erwähnung in den *Mirabilia* (S 2) als *templum Iani* wird der Bau erst in Schriften des Quattrocento erwähnt. Vergleichbar dem Argentarierbogen wird er meistens im Kapitel über Triumpfbögen genannt, obwohl einige Unklarheit über seine eigentliche Bestimmung herrscht. So wird der Janusbogen wiederholt als Tempel interpretiert, etwa von Biondo (S 14), Fauno (S 28) oder Mauro (S 31). Leto (S 19) wiederum schreibt: *In foro Boario duo lani, idest logiae*. Fulvio (S 25) erwähnt ihn als *marmoreo quadrifronte Iano* in Zusammenhang mit dem *Arcus Boarius*, wie er den Argentarierbogen bezeichnet. Serlio (S 27) faßt die verschiedenen Meinungen zusammen und berichtet, daß dieses Gebäude meistens für einen Bogen gehalten wird, während es von den

Alten als Tempel verstanden worden sei: *In Roma sono molti archi trionfali antichi, fra i quali questo presente edificio è tolto per un arco dalla maggior parte del vulgo: nondimeno per quanto si ha notizia, egli era un portico, come un ridotto di mercanti (...) Questo portico era nel foro Boario, e da gli antichi era chiamato il Tempio di Iano.* Marliano (S 26) beschreibt den Aufbau des Bogens und deutet seine vier Seiten symbolisch für die vier Jahreszeiten. Die zwölf Nischen auf jeder Fassadenseite stehen laut Marliano für die zwölf Monate. Von Gamucci (S 32) wird diese Vorstellung später aufgenommen und erweitert.

\*

## Schriften

- Regionari (Valentini/Zucchetti 1940, Bd. I, S. 179)
- Anonym, *Mirabilia urbis Romae* (S 2; Valentini/Zucchetti 1946, Bd. III, S. 18 f.)
- Flavio Biondo, *Roma instaurata* (S 14; D'Onofrio 1989, S. 182)
- Pomponio Leto, *Excerpta* (S 19; Valentini/Zucchetti 1953, Bd. IV, S. 436)
- Fra Mariano, *Itinerarium Urbis Romae* (S 23; Fra Mariano, Ed. Bulletti (1931), S. 108 f.)
- Andrea Fulvio, *Antiquitates urbis* (S 25; Fulvio 1527, folio XLVIII verso ff.)
- Bartolomeo Marliano, *Urbis Romae Topographia* (S 26; Marliano 1588, folio 62 verso)
- Sebastiano Serlio, *Tutte l'opere d'Architettura et Prospetiva* (S 27; Serlio 1619, folio 97 verso f.)
- Lucio Fauno, *Delle antichità della città di Roma* (S 28; Fauno 1548, folio 87 verso)
- Lucio Mauro, *Le antichità della città di Roma* (S 31; Mauro 1562, S. 34 f.)
- Bernardo Gamucci, *Libri quattro dell'antichità della città di Roma* (S 32; Gamucci 1588, folio 72 verso ff.)

## **Zeichnungen und Druckgraphik**

- Giuliano da Sangallo, *Codex Barberini*, folio 20 verso (Z 11; Abb. bei: Borsi 1985, S. 126)
- Giuliano da Sangallo, *Sieneser Skizzenbuch*, folio 22 (Z 12; Abb. bei: Borsi 1985, S. 126)
- Bernardo della Volpaia, *Codex Coner*, folio 58 (Z 15; Abb. bei: Ashby 1904)
- Anonymus A, *Kasseler Codex*, folio 1 & folio 24 verso (Z 21; Abb. bei: Günther 1988, S. 93 & S. 122)
- Raffaello da Montelupo, *Michelangelo-Skizzenbuch*, folio 27 verso & folio 38 (Z 22; Abb. bei: Lemerle 1997b, S. 299 & 304)
- Sebastiano Serlio, *Tutte l'opere d'Architettura et Prospetiva*, folio 98 (Z 24; Abb. bei: Serlio 1619, folio 98)
- Giovanni Antonio Dosio, GDSU 2502A & 2503 A (Z 26; Abb. bei: Acidini 1976, S. 65)

## **Bilder**

- Giovanni Maria Falconetto, *Sternzeichen Löwe* (B 48; Abb. 92)
- Gerolamo Mocetto, *Bethlehemitischer Kindermord* (B 50; Abb. bei: Baker/Henry 1995, S. 459)

## Kat. 7 Gallienusbogen

Die heutige Forschung sieht im Arco di Gallieno (Abb. 79) ein ehemaliges Tor in der Servianischen Stadtmauer. Der Bau hatte ursprünglich drei Durchgänge und wurde in augusteischer Zeit errichtet. Gallienus ersetzte im 3. Jahrhundert die alte Inschrift durch eine neue:

GALLIENO CLEMENTISSIMO PRINCIPI CVIVS INVICTA VIRTVS SOLA PIETATE  
SVPERATA EST ET SALONINAE SANCTISSIMAE AVGVSTAE / AVRELIVS VIC-  
TOR V(ir) E(gregius) DICATISSIMVS NVMINI MAIESTATIQVE EORVM  
(CIL VI, 1106)

Die beiden seitlichen Bögen wurden im späten Quattrocento abgerissen, wahrscheinlich unter Sixtus IV. (1471-84), der den gewonnenen Travertin unter anderem für die Restaurierung der benachbarten Kirche S. Vito benutzt haben könnte. Der heute noch existierende mittlere Durchgang hat eine Höhe von 7,16 m und wird von flachen Pilastern korinthischer Ordnung gerahmt. (Rodríguez Almeida, *Arcus Gallieni (Porta Esquilina)*, in: Steinby 1993, Bd. I, S. 93 f.; Borsi 1985, S. 142 f.). Zu Beginn des 16. Jahrhunderts hat Giuliano da Sangallo den Gallienusbogen im *Codex Barberini* (Z 11) noch mit den seitlichen Durchgängen wiedergegeben, was darauf schließen läßt, daß Giuliano sich bereits zu einem früheren Zeitpunkt mit diesem Monument beschäftigt haben könnte (Borsi 1985, S. 143). Hingegen ist der Triumphbogen im Hintergrund von Domenico Ghirlandaios *Anbetung der Hirten* (B 16; Abb. 78) von 1485 nach dem heute noch vorhandenen mittleren Bogen gestaltet. Dies wäre eine Bestätigung für den kurz zuvor erfolgten Abriß der Seiten.

Der Gallienusbogen wird von einigen Autoren des 15. und 16. Jahrhunderts erwähnt, als Arcus Galieni oder auch Arco di S. Vito, in Bezug auf die angrenzende Kirche. Bei Bracciolini (S 12) und Biondo (S 14) wird der Bogen kurz erwähnt, ohne die Inschrift zu zitieren (zum Gallienusbogen bei Biondo vgl.: Brizzolara 1979-80, S. 63 f.). Signorili (S 11) nimmt die Inschrift des Bogens in seine Sylloge auf, ebenso Bernardo Rucellai (S 21), Albertini (S 22), Fra Mariano (S 23), Fulvio (S 25), Marliano (S 26), Fauno (S 28), Mauro (S 31) und Gamucci (S 32). Fauno und nach ihm Gamucci bezweifeln, daß es sich wirklich um einen Triumphbogen handelt, da nichts über einen Triumph dieses Herrschers bekannt sei und daß auch am Bogen nichts darauf hindeute. In Palladios *Lantichita di Roma* (S 30) ist der Bogen mit fünf anderen als Triumphbogen verzeichnet.

## Schriften

- Nicolò Signorili, *Descriptio Orbis Romae eiusque excellentiae* (S 11; Valentini/Zucchetti 1953, Bd. IV, S. 192 f.)
- Poggio Bracciolini, *De varietate fortunae* (S 12; Bracciolini, Ed. Merisalo (1993), S. 96)
- Flavio Biondo, *Roma instaurata* (S 14; D'Onofrio 1989, S. 173)
- Bernardo Rucellai, *De Urbe Roma* (S 21; Valentini/Zucchetti 1953, Bd. IV, S. 447)
- Francesco Albertini, *Opusculum de Mirabilibus novae et veteris Urbis Romae* (S 22; De Albertinis 1510, Liber secundus, folio Piii)
- Fra Mariano, *Itinerarium Urbis Romae* (S 23; Fra Mariano, Ed. Bulletti (1931), S. 180)
- Andrea Fulvio, *Antiquitates urbis* (S 25; Fulvio 1527, folio XLVIII verso ff.)
- Bartolomeo Marliano, *Urbis Romae topographia* (S 26; Marliano 1588, folio 91)
- Lucio Fauno, *Delle antichità della città di Roma* (S 28; Fauno 1548, folio 107 verso)
- Andrea Palladio, *Lantichita di Roma* (S 30; Palladio, Ed. Puppi (1988), S. 18 f.)
- Lucio Mauro, *Le antichità della città di Roma* (S 31; Mauro 1562, S. 71 f.)
- Bernardo Gamucci, *Libri quattro dell'antichità della città di Roma* (S 32; Gamucci 1588, folio 104 ff.)

## Zeichnungen

- Giuliano da Sangallo, *Codex Barberini*, folio 25 verso (Z 11; Abb. bei: Borsi 1985, S. 143)

## Bilder

- Domenico Ghirlandaio, *Anbetung der Hirten* (B 16; Abb. 78)

## Kat. 8 Sergierbogen von Pola

Der eintorige Sergierbogen (Abb. 17) steht in der Hafenstadt Pola in Dalmatien. Die Säulen sind korinthischer Ordnung. Auf dem Fries des Gebälks sind Girlanden und zur Mitte hin galoppierende Pferde zu erkennen. Die Bogenzwinkel schmücken Viktorien und die Pfeilerwände im Durchgang tragen Reliefplatten mit reichem Rankenwerk. In der Mitte des Frieses ist folgende Inschrift zu lesen:

SALVIA POSTVMA SERGI DE SVA PECVNIA

Auf den drei der Attika vorgelegten Pilastern stehen folgende Inschriften:

L SERGIVS C F  
AED II VIR

L SERGIVS L F  
LEPIDVS AED  
TR MIL LEG XXIX

C N SERGIVS C P  
AED II VIR QVINQ

Die Sergier waren eine der wichtigsten Familien in Pola. Der Bogen wird zwischen 25 und 10 v. Chr. datiert. Aus der Inschrift geht hervor, daß Salvia Postuma den Bogen hat errichten lassen. Die drei Inschriften auf den Sockeln enthalten die Namen von drei männlichen Familienmitgliedern. (Traversari 1971, S. 39 ff.).

Der Bogen war bis ins 19. Jahrhundert in die mittelalterliche Stadtmauer integriert und fungierte als Stadttor. (Lieberman 1991, S. 121 f.; dort auch Abb. vom Beginn des 19. Jahrhunderts).

Aus der Antike sind keine Schriftquellen zu diesem Bogen überliefert. Erst im 15. Jahrhundert wird er in einigen Schriften erwähnt. Ciriaco d'Ancona war 1418 oder 1419 in Pola, schrieb die Inschriften des Bogens ab und kommentiert sie, wie von seinem Biographen Francesco Scalamonti überliefert wird. (Traversari 1971, S. 11). Die Inschriften wurden in den folgenden Jahrhunderten häufig abgeschrieben. Im Jahre 1483 besuchte der venezianische Autor Marin Sanudo die Stadt. In seiner Beschreibung nennt er den Sergierbogen *porta rata* und *porta aurea* und kopiert die Inschriften. Außerdem bezeichnet er das Monument als Triumphbogen, was darauf schließen läßt, daß Sanudo wußte, daß der antike Bogen freistehend war und erst später von den Mauern umschlossen wurde. (Liebermann 1991, S. 121 f.). Auch die Architekturzeichnungen aus dem Cinquecento belegen, daß der Sergierbogen als eigenständiger Bau unabhängig von den Anbauten betrachtet wurde.

Der Sergierbogen von Pola gehört zu den Bögen, die Serlio in *Tutte l'opere d'Architettura et Prospetiva* (S 27) von 1540 ausführlich analysiert. Auch hier wird der Bogen als *arco trionfale* bezeichnet, und von den nachantiken Mauern ist nicht die Rede. Vasari (S 29) führt den Bogen von Pola als Beispiel in seinen Ausführungen über die korinthische Ordnung an.

\*

## Schriften

- Marin Sanudo, *Itinerario di Marin Sanudo per la Terraferma Veneziana nell'anno MCCCCLXXXIII*, Padua 1847, S. 153 f.
- Sebastiano Serlio, *Tutte l'opere d'Architettura et Prospetiva* (S 27; Serlio 1619, folio 109 verso ff.)
- Giorgio Vasari, *Le vite* (S 29; Vasari, Ed. Bellosi/Rossi (1986), Bd. I, S. 34)

## Zeichnungen und Druckgraphik

- Jacopo Bellini, *Christus vor dem Hohen Rat* (Z 1; Abb. 18)
- Jacopo Bellini, *Geißelung Christi* (Z 2; Abb. 19)
- Meister C von 1519, *Wiener Skizzenbuch*, folio 18 (Z 17; Abb. bei: Günther 1988, Tafel 40 b)
- Anonymus A, *Kasseler Codex*, folio 9 verso (Z 21; Abb. bei: Günther 1988, Tafel 102 b)
- Raffaello da Montelupo, *Michelangelo-Skizzenbuch*, folio 4 verso (Z 22; Abb. bei: Lemerle 1997 b, S. 292)
- Sebastiano Serlio, *Tutte l'opere d'Architettura et Prospetiva* (Z 24; Abb. bei: Serlio 1619, folio 110)
- Andrea Palladio, D 29 (Z 25; Abb. bei: Puppi 1989, S. 107)



## Bilder

- Andrea Mantegna, *Jakobus vor Herodes Agrippa* (B 1; Abb. 107)
- Andrea Mantegna, *Begegnung des Markgrafen Ludovico mit dem Kardinal Francesco* (B 4; Abb. 108)
- Andrea Mantegna, *Der heilige Sebastian* (B 11; Abb. 109)
- Andrea Mantegna, *Cäsar auf seinem Triumphwagen* (B 17; Abb. 110)

## Kat. 9 Trajansbogen von Ancona

Census RecNo: 152219/252

Der eintorige Bogen (Abb. 7) steht im Hafen der Stadt Ancona. Seine Höhe beträgt 13,80 m, seine Breite 9,75 m. Die Kapitelle sind korinthisch. Der Bogen trägt keinerlei Reliefschmuck. Metallreste und Korrosionsspuren weisen aber darauf hin, daß der Bogen mit Applikationen aus Bronze versehen war. Er hat eine Hauptfront, die zur Landseite gerichtet ist und an der sich in der Attika die Widmungsinschrift des Bogens befindet:

IMP CAESARI DIVI NERVAE F NERVAE / TRAIANO OPTIMO AVG GERMANIC /  
DACICO PONT MAX TR POT XVIII IMP IX / COS VI P P PROVIDENTISSIMO  
PRINCIPI / SENATVS P Q R QVOD ACCESSUM / ITALIAE HOC ETIAM ADDITO  
EX PECVNIA SVA / PORTV TVTIOREM NAVIGANTIBVS REDDIDERIT  
(CIL IX, 5894)

An den Schmalseiten des Bogens sind in Höhe der Attika folgende Inschriften zu lesen:

PLOTINAE	DIVAE
AVG	MARCIANAE
CONIVGI AVG	AVG
	SORORI AVG

Der Bogen wurde vom Senat der Stadt Rom 114-15 n.Chr. zum Andenken an die Erneuerung der Hafenmole durch Trajan errichtet. Die Hauptinschrift veranschaulicht die Bedeutung des Baus, die eng mit seiner Lage verknüpft ist: als *porta maritima* bezeichnet er, insbesondere für die vom Meer kommenden, sowohl die Grenze zwischen Land und Wasser als auch die zwischen Italien und den Provinzen. Aus den seitlichen Inschriften läßt sich schließen, daß der Bogen von einer Figurengruppe gekrönt war: Links war ein Standbild von Trajans Gattin Plotina vorgesehen, rechts von seiner Schwester Marciana. In der Mitte befand sich wahrscheinlich eine Statue mit Trajan zu Pferde oder auf einer Quadriga.

Der Trajansbogen erhebt sich auf einem hohen Sockel aus Travertin, der über zwei Treppen begehbar ist. Diese wurden in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts errichtet. Das ursprüngliche Fundament hatte einen oktogonalen Grundriß, war flacher und nur leicht abschüssig, so daß eine Straße hindurchführen konnte. (De Maria 1988, S. 227 f.).

Einen ersten Hinweis auf eine Rezeption der Bogeninschrift gibt Boncompagno da Signa in seinem um 1200 geschriebenen *Liber de obsidione Ancone* (S 5). In Zusammenhang mit den Baumaßnahmen Trajans beschreibt er, daß dieser den Hafen geschmückt habe: *et opere munifico exornari* (Campana 1959, S. 501 ff.). Zu Beginn des Quattrocento nehmen Signorili und Poggio die Inschriften des Trajansbogens in ihre Syllogen auf (Campana 1959, S. 485). In zwei Schriften aus den Jahren 1440/41 drückt Ciriaco d’Ancona (S 13) seine Bewunderung für den Bogen aus: *marmoreus et mirabilis arcus*. Er entnimmt den Inschriften den Grund für die Errichtung des Bogens und beschreibt den ursprünglichen Skulpturschmuck auf der Attika.

Auf die Skulpturen geht hundert Jahre später auch Serlio (S 27) in seinem Architekturtraktat ein. Außerdem führt er, ebenso wie Vasari (S 29) einige Jahre später, den Trajansbogen von Ancona als Exempel für die korinthische Ordnung an.

\*

## Schriften

- Boncompagno da Signa, *Liber de obsidione* (S 5; Campana 1959, S. 502)
- Ciriaco d’Ancona, *Laus* und *Itinerarium* (S 13; Campana 1959, S. 495)
- Sebastiano Serlio, *Tutte l’opere d’Architettura et Prospetiva* (S 27; Serlio 1619, folio 107 verso ff. & folio 180)
- Giorgio Vasari, *Le vite* (S 29; Vasari, Ed. Bellosi/Rossi (1986), Bd. I, S. 34)

## Zeichnungen und Druckgraphik

- nach Francesco di Giorgio, *Album*, Privatbesitz (vgl. Nesselrath 2004, S. 350)
- Giuliano da Sangallo, *Codex Barberini* folio 21 (Z 11; Abb. 46)
- Anonym, *Codex Escorialensis*, folio 27 (Z 13; Abb. bei: Egger 1906)
- Umkreis des Giuliano da Sangallo, Berlin HdZ 3822 (Z 14; Abb. 48)
- Meister C von 1519, *Wiener Skizzenbuch*, folio 5 verso (Z 17; Abb. 153)
- Meister C von 1519, *Chatsworth Skizzenbuch*, folio 12 (Z 18; Abb. bei: Günther 1988, Anhang S. 53)
- Sebastiano Serlio, *Tutte l’opere d’Architettura et Prospetiva*, folio 108 (S 24; Serlio 1619, folio 108)

## **Bilder**

- Pinturicchio, Papst Pius II. bereitet sich auf einen Kreuzzug gegen die Türken vor (B 32; Abb. 148)
- Vittore Carpaccio, Die Predigt des heiligen Stephanus (B 44; Abb. 151)

## Kat. 10 Trajansbogen von Benevent

Census RecNo: 152232/252

Der Trajansbogen von Benevent hat den gleichen architektonischen Aufbau wie der Titusbogen in Rom. Er ist korinthischer Ordnung. Beide Fronten sowie der Durchgang sind mit reichen Figurenreliefs geschmückt. Der Bogen besteht aus Kalkstein und ist mit Parischem Marmor verkleidet. (Rotili 1972, S. 59 ff. und S. 133 ff.).

Die Widmungsinschrift lautet:

IMP CAESARI DIVI NERVAE FILIO  
NERVAE TRAIANO OPTIMO AVG  
GERMANICO DACICO PONTIF MAX TR  
POTEST XVIII IMP VII COS VI P P  
FORTISSIMO PRINCIPI SENATVS P Q R

Obwohl in der Inschrift der Grund für die Errichtung nicht genannt wird, ist es sicher, daß der Bogen in Erinnerung an die Öffnung der Via Traiana von Benevent nach Brindisi errichtet wurde. Demnach wurde im Jahre 114 n. Chr. mit seinem Bau begonnen. (Rotili 1972, S. 55ff.).

Auch über den Bogen von Benevent sind keine antiken Schriftquellen überliefert. Im 6. Jahrhundert wurde der Bogen in die Stadtmauer integriert und bildete als *porta aurea* das bedeutendste Tor der Stadt (Rotili 1972, S. 5). Die Rezeption des Bogens durch die Humanisten beginnt in der ersten Hälfte des Quattrocento mit Ciriaco d'Ancona, der laut seinem Biographen Scalamonti Bogen und Inschrift studiert hat (Rotili 1972, S. 12 f.). Die Inschrift kommt außerdem in den Syllogen von Marcanova und Feliciano vor (Fiocco 1926). Eine ausführliche Beschreibung der architektonischen Gliederung nimmt Serlio in *Tutte l'opere d'Architettura et Prospetiva* (S 27) vor.

\*

## Schriften

- Sebastiano Serlio, *Tutte l'opere d'Architettura et Prospetiva* (S 27; Serlio 1619, folio 103 verso ff.)

## Zeichnungen und Druckgraphik

- Francesco di Giorgio, *Trajansbogen von Benevent*, Paris, Collection Peter Silverman (Z 8b; Abb. bei: Nesselrath 2004, S. 341)
- Giuliano da Sangallo, *Codex Barberini*, folio 23 verso (Z 11; Abb. bei: Borsi 1985, S. 137)
- Giuliano da Sangallo, *Sieneser Skizzenbuch*, folio 24 verso (Z 12; Abb. bei: Borsi 1985, S. 139)
- Anonymus A, *Kasseler Codex*, folio 10 (Z 21; Abb. bei: Günther 1988, Tafel 103 a)
- Raffaello da Montelupo, *Michelangelo-Skizzenbuch*, folio 52 verso (Z 22; Abb. bei: Lemerle 1997 b, S. 306)
- Sebastiano Serlio, *Tutte l'opere d'Architettura et Prospetiva*, folio 104 (Z 24; Serlio 1619, folio 104)

## Texte

### **A.) Leon Battista Alberti, *De re aedificatoria*, achtes Buch, sechstes Kapitel**

Zitiert nach: Alberti, Ed. Orlandi/ Portoghesi (1966), S. 717 ff.:

Sed quod forosque triviaque maiorem in modum exornent, sunt arcus ad fauces viarum statuti. Est enim arcus veluti perpetuo patens porta. Inventum quidem arcum arbitror ab his, qui imperium propagarint. Nam hi quidem - inquit Tacitus - ex vetere more pomerium quoque ampliabant. Quod fecisse Claudium praedicant. Ergo aucta urbe antiquas portas utilitatis gratia servandas ducebant, cum alias ob res, tum fortassis etiam ut essent in adversis casibus contra irrumpentium hostium vim tutiores. Deinceps, quod opus id celeberrimo staret loco, ea re illic captas ab hoste exuvias et notas victoriae deponebant. Inde coeptus ornari arcus est, adiectique et tituli et statucae et historia.

Arcum aptissime astruemus illic, ubi via regia (sic enim appello viam, quae intra urbem omnium dignissima est). Atqui arcus quidem non secus atque pons tris habebit itiones pervias: mediam, qua miles; hinc vero atque hinc, quibus matres suique victorem exercitum redeuntem ad patrios deos consalutandos comitentur et ovariantibus plaudant ac congratulentur. Ubi arcum aedifices, areae linea, quae secundum viam sit, dimidium habebit eius lineae, quae quidem transversam viam a dextris ad sinistram intersecet; et istius transversae lineae longitudo nihil capiet minus cubitos L.

Opus hoc permaxime pontibus simile est; sed constant pilis non plus quattuor, apertionibus tribus. Ex areae linea brevior, hoc est, quae secundum viam est, octava ad latus areae, quod forum spectet, et rursus ad alterum posticum latus areae itidem octava relinquetur, ut eam occupent arulae, quibus columnae ad arcus excitabuntur. Areae vero altera linea, quae prolixior est, hoc est, quae transversam ad viam obducitur, octo in modulos dividetur, ex quibus duo dabuntur apertioni mediae, singulis vero pilis et item singulis collateralibus apertionibus singuli dabuntur moduli. Pilarum quidem latera mediana, quae ad perpendicularum usque ad medianae ipsius apertionis arcum ferendum tollentur, modulos fient alta duos, ad dita et parte moduli tertia. Eadem erit ratio laterum attollendorum in reliquis duabus collateralibus apertionibus: ad sua enim spatia simili dimensione referentur.

Testudo perviis apertionibus erit fornix. Ornamenta, quae pilis in summo sub arcu et fornice extendentur, capitulum imitabuntur doricum; sed habebunt lancis operculique loco co-

ronices prominentes opere corinthio aut etiam ionico; et sub corona colli instar expeditam habebit fasciam; subinde, quod in summis columnarum scapis adiungitur, torquem habebit atque nexrulum. Tota istaec ornamenta simul collecta fient ex nona altitudinis pilae. Rursus nona istaec pars in particulas minutas dividetur novem, quarum supremas quinque dabis coronae, tris dabis fasciae, unam vero dabis torqui et nexrulo. Inflexa trabs, hoc est arcus qui pro fronte vergitur, crassitudine sui capiet apertionis nihil minus duodecimam, nihil plus decimam.

Columnae contra medias frontes pilarum appinguntur legitimae atque expeditae; ponenturque sic, ut supremo scapo aequent apertionis verticem; longitudine autem sui descendent, quantum est apertionis medianae laxitas. Sub columna subigetur basis arulaque et soccus, supraque columnam capitulum <seu ionicum> seu corinthium, supraque id trabs fascia et corona ionica aut corinthia. Singula haec suis aptisque expedientur lineamentis, de quibus supra transegimus.

Supra columnationes istiusmodi excrescent alae novissimi superastructi parietis, usque ad dant operi etiam dimidiam eius, quod est a basi infima ad extremam lineam suae coronae. Huius superadiecti parietis altitudo in partes dividetur XI: ex his suprema dabitur puris coronis, nulla aut fascia aut trabe substituta; et in imo pars una et dimidia dabitur socco, qui quidem habebit ornamentum inversam undulam ex tertia suae altitudinis.

Statuae in capitibus trabium, qui sese ex opere ad columnas praehendendas porrigunt, expeditae locabuntur; habebuntque sub pedibus arulam aequae crassam, atque columna in imo est. Statuarum altitudo tota cum arula ex XI istiusmodi partibus parietis istius capiet VIII. In suprema demum operis sponda, praesertim qua forum spectet, quadrigae et maiores statuae et animantia et huiusmodi rerum simulacra disponentur. Eis substituetur pro socco, ubi acquiescant, murulus triplo altus, quam est operis proxima et contigua sub se corona. Statuarum altitudo, quae ultimo et supremo isto in loco apponentur, priores, quas columnis imposueramus, statuas excedent nihilo plus sexta, nihil minus nona bis. Per frontes parietum locis idoneis tituli et sculptae historiae adcrustabuntur, spatiis diffinitis cum circulo tum et quadrangulo. Itione autem pervia, usque ad dimidium parietis, in quem fornix mediana incumbat, historiae ab illius medio supra ponentur bene, ab illius vero medio infra propter illutationes illae quidem non recte habebuntur.

Pilis pro socco substituetur gradas altus non plus cubitum et semis, nequid axis rotarum abstergat; fietque decussatus inversa undula. Undula vero fiet ex quarta altitudinis socci. De his quoque hacenus.



## **B.) Andrea Fulvio, *Antiquitates urbis*, viertes Buch, erstes Kapitel**

Zitiert nach: Fulvio 1527, folio XLVIII verso – L verso:

Arcus triumphales a triumpho dicti his erigi solebant, qui provincias et urbes, aut externas nationes expugnabant ac bello superabant, rebus itaque bene gestis in urbem victores redibant, et in capitolio Iovi gratulatum quo diis vota per soluturi conscendebant, procedente rerum longo ordine ac pompa albis insidentes quadrigis, Iuxta currus captivorum: catenatorumque agmen miserabile. Praecedebant autem currum triumphantis captivi usque ad templum capitolini Iovis. Hinc atque hinc magna spectantium astante turba: Necnon et Simulacra oppidorum et fluviorum triumphis ducebant. Unde Livius refert Scipionem asiaticum duxisse simulacra. CCXX. oppidorum. Ovidius. Hic est Euphrates praecinctus harundine frontem, Simili modo Nilus in triumpho Caesaris et Rhenus domitiani. Quae vel huiusmodi simulacra videre licet nunc in arcu. L. Septimii. et Flavii Constantini Imp.

Arcus ipsi triumphales ab Imperatoribus caeptavere. Plinius suo tempore ait caepisse: Neque antiquiorem quam Titi arcum Romae videmus. Nam antea ponebantur Statuae triumphales vel triumphalia ornamenta, sicut trophaea. C. Marii de bello cimbrico quae adhuc extant in exquiliis. Fuerunt autem plures ex his tantum hodie minus lesi apparent tres in regione viae sacrae Constantini. Titi, et seueri Imp. quos suo ordine non tempore prosequemur.

## **Literaturverzeichnis**

Accame Lanzillotta 1992

Accame Lanzillotta, Maria: La Memoria di Costantino nelle descrizioni di Roma medioevali e umanistiche, in: Costantino il Grande dall'antichità all'umanesimo, Bd. I, hrsg. von Giorgio Bonamente, Macerata 1992.

Accame Lanzillotta 1996

Accame Lanzillotta, Maria: Contributi sui Mirabilia urbis Romae, 1996.

Acidini 1976

Acidini, Cristina: Roma antica, in: Franco Borsi, Cristina Acidini, Fiammetta Mannu Pisani und Gabriele Morolli (Hrsg.): Giovanni Antonio Dosio, Roma antica e i disegni di architettura agli Uffizi, Rom 1976, S. 27-166.

Alberti, Ed. Theuer (1975)

Alberti, Leon Battista: Zehn Bücher über die Baukunst, hrsg. von Max Theuer, Darmstadt 1975 (erste Auflage 1912).

Alberti, Ed. Orlandi/Portoghesi (1966)

Alberti, Leon Battista: L'architettura, [De re aedificatoria], hrsg. von Giovanni Orlandi und Paolo Portoghesi, Mailand 1966, 2 Bde.

Alberti, Ed. Grayson (1973)

Alberti, Leon Battista: Opere volgari, Bd. II, hrsg. von Cecil Grayson, Bari 1973.

Alberti, Ed. Furno/Carpo (2000)

Alberti, Leon Battista: Descriptio urbis Romae, hrsg. von Martine Furno und Mario Carpo, Genf 2000.

Alberti, Ed. Bätschmann/Gianfreda (2002)

Alberti, Leon Battista: Della Pittura – Über die Malkunst, hrsg. von Oskar Bätschmann und Sandra Gianfreda, Darmstadt 2002.

Angelini 1982

Angelini, Alessandro: Pietro Orioli e il momento 'urbinate' della pittura senese del Quattrocento, in: *Prospettiva*, Bd. XXX, 1982, S. 30-43.

Angelini 1997

Angelini, Alessandro: Die zweite Hälfte des Quattrocento, in: Chelazzi Din/ Angelini/ Sani, *Sieneische Malerei*, Köln 1997, S. 263-321.

Anonimo Romano, Ed. Porta (1979)

Anonimo Romano: *Cronica*, hrsg. von Giuseppe Porta, Mailand 1979.

Armstrong 1976

Armstrong, Lilian: *The Paintings and Drawings of Marco Zoppo*, New York-London 1976.

Ashby 1904

Ashby, T.: Sixteenth-century drawings of roman buildings attributed to Andreas Coner, in: *Papers of the British school at Rome*, Bd. II, 1904 (Reprinted 1971), S. 1 ff.

Baker/Henry 1995

Baker, Christopher und Henry, Tom (Hrsg.): *The National Gallery – Complete illustrated catalogue*, London 1995.

Baldwin 1990

Baldwin, Robert: *Triumph and the Rhetoric of Power in Italian Renaissance Art*, in: *Source: Notes in the History of Art*, Bd. IX, 1990, S. 7-13.

Baldwin Smith 1956

Baldwin Smith, E.: *Architectural symbolism of imperial Rome and the middle ages*, Princeton 1956.

Bandera 1999

Bandera, Maria Cristina: *Benvenuto di Giovanni*, Mailand 1999.

Barriault 1994

Barriault, Anne B.: *Spalliera Paintings of Renaissance Tuscany*, Pennsylvania 1994.

Battaglia Ricci 1999

Battaglia Ricci, Lucia: Immaginario trionfale: Petrarca e la tradizione figurativa, in: I Triumphs di Francesco Petrarca, hrsg. von Claudia Berra, Bologna 1999, S. 255-298.

Baxandall 1999 (1972)

Baxandall, Michael: Die Wirklichkeit der Bilder, Berlin 1999 (dt. Erstausgabe 1972).

Beck 1985

Beck, James: A New Date for Pinturicchio's Piccolomini Library, in: Paragone, Bd. XXXVI, 1985, S. 140-143.

Bellosi 1993

Bellosi, Luciano (Hrsg.): Francesco di Giorgio, Mailand 1993.

Belting 1973

Belting, Hans: Der Einhardsbogen, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, XXXVI, 1973, S. 93-121.

Bentini 1992

Bentini, Jadranka (Hrsg.): La Pinacoteca Nazionale di Ferrara – Catalogo generale, Bologna 1992.

Benzi 1990

Benzi, Fabio: Sisto IV Renovator Urbis – Architettura a Roma 1471-1484, Rom 1990.

Bernardo 1990

Bernardo, Aldo S.: Triumphal Poetry: Dante, Petrarch, and Boccaccio, in: Petrarch's Triumphs: Allegory and Spectacle, hrsg. von Konrad Eisenbichler und Amilcare A. Iannucci, Ottawa 1990, S. 33-45.

Bertelli 1996

Bertelli, Carlo: Die Mosaiken von der Antike bis zur Gegenwart, Augsburg 1996.

Berti/Baldini 1991

Berti, Luciano und Baldini, Umberto: Filippino Lippi, Florenz 1991.

Bieniecki 1975

Bieniecki, Zdzislaw: Quelques remarques sur la composition architecturale des arcs de

triomphe à la renaissance, in: Les fêtes de la Renaissance, Bd. III, hrsg. von Jean Jacquot und Elie Konigson, Paris 1975, S. 201-210.

Biermann 1997

Biermann, Veronica: Ornamentum, Hildesheim-Zürich-New York 1997.

Blum 1950

Blum, André: Les nielles du Quattrocento – Musée du Louvre, Cabinet d'estampes Edmond Rothschild, Paris 1950.

Blum 1935

Blum, Ilse: Andrea Mantegna und die Antike, Berlin-Straßburg 1935.

BMC

British Museum Catalogue: Coins of the Roman empire in the British Museum, hrsg. von Howard Mattingly, 1923-1950, 7 Bde.

Bober/Rubinstein 1986

Bober, Phyllis Pray und Rubinstein, Ruth: Renaissance Artists and Antique Sculpture. A Handbook of Sources, New York 1986.

Bode 1922

Bode, Wilhelm von: Sandro Botticelli, Berlin 1922.

Boncompagni, Ed. Zimolo (1937)

Boncompagni: Liber de obsidione Ancone, hrsg. von Giulio C. Zimolo, Bologna 1937.

Borelli Vlad/Guidi Toniati 1982

Borelli Vlad, Licia und Guidi Toniati, Anna: Quellen und Texte zu den Pferden von San Marco, in: Die Pferde von San Marco, hrsg. von Olivetti und Kunstbuch Berlin, Berlin 1982, S. 25-33.

Borggrefe 2003

Borggrefe, Heiner: Triumphbogen, in: Der neue Pauly – Enzyklopädie der Antike, Rezeptions- und Wissenschaftsgeschichte, hrsg. von Manfred Landfester, Bd. XV, III, Stuttgart-Weimar 2003, Sp. 581-594.

Borsi 1985

Borsi, Stefano: Giuliano da Sangallo – I disegni di architettura e dell’ antico, Rom 1985.

Borsi 1989

Borsi, Stefano: L’ Alberti a Roma, in: Maestri fiorentini nei cantieri romani del Quattrocento, hrsg. von Silvia Danesi Squarzina, Rom 1989, S. 43-74.

Borsook 1961

Borsook, Eve: Decor in Florence for the entry of Charles VIII of France, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, Bd. X, II, 1961, S. 106-122.

Borsook/Offerhaus 1981

Borsook, Eve und Offerhaus, Johannes: Francesco Sassetti and Ghirlandaio at Santa Trinità, Florenz, Doornspijk 1981.

Bracciolini, Ed. Merisalo (1993)

Bracciolini, Poggio: De varietate fortunae, hrsg. von Outi Merisalo, Helsinki 1993.

Brandis/Pächt 1974

Brandis, Tilo und Pächt, Otto (Hrsg.): Historiae Romanorum – Codex 151 in scrinio der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg, Frankfurt am Main-Berlin-Wien 1974.

Brands 1988

Brands, Gunnar: Der Augustusbogen von Fano und der Beginn des Architekturstudiums in der Renaissance, in: Jahrbuch des deutschen archäologischen Instituts, Bd. CIII, 1988, S. 489-513.

Brands 1989

Brands, Gunnar: Architekturezeption der Hochrenaissance am Beispiel römischer Stadttore, in: Richard Harprath und Henning Wrede (Hrsg.): Antikenzeichnung und Antikenstudium in Renaissance und Frühbarock, Mainz 1989, S.81-110.

Bredenkamp 1985

Bredenkamp, Horst: Der „Traum vom Liebeskampf“ als Tor zur Antike, in: Natur und

Antike in der Renaissance, Ausst.-Kat. Liebieghaus Frankfurt am Main, 1985-1986,  
Frankfurt am Main 1985, S. 139-153.

Bredekamp 1992

Bredekamp, Horst: Lorenzinos de' Medici Angriff auf den Konstantinsbogen als  
"Schlacht von Cannae", in: L'Art et les révolutions, Section 4, Les iconoclasmes, hrsg.  
von Sergiusz Michalsky, Straßburg 1992, S. 95-115.

Briganti/Baccheschi 1977

Briganti, G. und Baccheschi, E.: L'opera completa del Beccafumi, Mailand 1977.

Brilliant 1967

Brilliant, Richard: The Arch of Septimus Severus in the Forum Romanum, Rom 1967.

Brizzolara 1979-80

Brizzolara, Anna Maria: La Roma instaurata di Flavio Biondo: alle origini del metodo  
archeologico, in: Atti della Accademia delle Scienze dell'Istituto di Bologna, Classe di  
scienze morali, Memorie, Bd. LXXVI, 1979-80, S. 29-74.

Bruni, Ed. Mehus (1741)

Leonardo Bruni Arretini "Epistularum Libri VIII", hrsg. von L. Mehus, Florenz 1741.

Bruschi 1969

Bruschi, Arnaldo: Bramante architetto, Bari 1969.

Buddensieg 1962

Buddensieg, Tilmann: Die Konstantinsbasilika in einer Zeichnung Francescos di Gior-  
gio und der Marmorkoloß Konstantins des Großen, in: Münchner Jahrbuch der bilden-  
den Kunst, Bd. XIII, 1962, S. 37-48.

Buddensieg 1963

Buddensieg, Tilmann: Die Ziege Amalthea von Riccio und Falconetto, in: Jahrbuch  
der Berliner Museen, Bd. V, 1963, *Heft II*, S. 121-150.

Buddensieg 1971

Buddensieg, Tilmann: Criticism and praise of the Pantheon in the Middle Ages and the

Renaissance, in: R. R. Bolgar (Hrsg.): Classical influences on european culture a.d. 500-1500, Cambridge 1971.

Buddensieg 1975

Buddensieg, Tilmann: Bernardo della Volpaia und Giovanni Francesco da Sangallo – Der Autor des Codex Coner und seine Stellung im Sangallo-Kreis, in: Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte, Bd. XV, 1975, S. 89-108.

Burckhardt 1986 (1855)

Burckhardt, Jacob: Der Cicerone, Stuttgart 1986 (1855).

Burckhardt 1981 (1860)

Burckhardt, Jacob: Die Kultur der Renaissance in Italien, Stuttgart 1981 (Erstausgabe 1860).

Burns 2005

Burns, Howard: Leon Battista Alberti a Roma: il recupero della cultura architettonica antica, in: Francesco Paolo Fiore (Hrsg.): La Roma di Leon Battista Alberti, Milano 2005, S. 33-43.

Cadogan 2000

Cadogan, Jean K.: Domenico Ghirlandaio – Artist and Artisan, New Haven-London 2000.

Calvesi 1997

Calvesi, Maurizio: La cappella sistina e la sua decorazione da Perugino a Michelangelo, Rom 1997.

Campana 1959

Campana, Augusto: Giannozzo Manetti, Ciriaco e l'arco di Traiano ad Ancona, in: Italia medioevale e umanistica, Bd. II, 1959, S. 483-504.

Cantino Wataghin 1984

Cantino Wataghin, Gisella: Archeologia e "archeologie". Il rapporto con l'antico fra mito, arte e ricerca, in: Salvatore Settis (Hrsg.): Memoria dell'antico dell'arte italiana, Bd. I, l'uso dei classici, Turin 1984, S. 169-217.



Carandente 1963

Carandente, Giovanni: I trionfi nel primo rinascimento, Turin 1963.

Carli 1979

Carli, Enzo: Il Sodoma, Mailand 1979.

Castagnoli 1962

Castagnoli, Ferdinando: Gli studi di topografia antica nel XV secolo, in: *Archeologia classica*, Bd. XIV, 1962, S. 1-12.

Castellaneta 1969

Castellaneta, Carlo: L'opera completa del Perugino, Mailand 1969.

Cavallaro 1988

Cavallaro, Anna: I rilievi storici: l'Arco di Costantino e la Colonna Traiana, in: Anna Cavallaro (Hrsg.), *Da Pisanello alla nascita dei Musei Capitolini*, Rom 1988, S. 181-191.

Census

Census of Antique Works of Art and Architecture Known in the Renaissance, hrsg. von Arnold Nesselrath; [www.census.de](http://www.census.de)

Cerretelli 1994

Cerretelli, Claudio: Echi dei maestri nella pittura pratese, in: Alessandro Pasquini (Hrsg.): *I Lippi a Prato*, Prato 1994, S. 105 ff.

Cevese 1972

Cevese, Renato: Porte e archi di trionfo nell'arte di Andrea Palladio, in: *Bollettino del centro internazionale di studi di architettura Andrea Palladio*, Bd. XIV, 1972, S. 309-326.

Chelazzi Dini/Angelini/Sani 1997

Chelazzi Dini, Giulietta / Angelini, Alessandro / Sani, Bernardina (Hrsg.): *Sienesi-sche Malerei*, Köln 1997.

Christe 1971

Christe, Yves: La colonne d'Arcadius, Sainte-Pudentienne, l'arc d'Eginhard et le portail de Ripoll, in: Cahiers archéologiques, Bd. XXI, 1971, S. 31-42.

Cieri Via 1983

Cieri Via, Claudia: L'antico in Andrea Mantegna fra storia e allegoria, in: Piranesi e la cultura antiquaria, Rom 1983, S. 69-75.

Cieri Via 1989

Cieri Via, Claudia: Sacrae effigies e signa arcana: la decorazione di Pinturicchio e scuola nell'appartamento Borgia in Vaticano, in: Silvia Danesi Squarzina (Hrsg.), Roma, centro ideale della cultura dell'Antico nei secoli XV e XVI, Mailand 1989, S. 185-200.

Chapman 1999

Chapman, Hugo: An early drawing by Marco Zoppo, in: Alberta De Nicolò Salmazo (Hrsg.): Francesco Squarcione, Pictorum gymnasiarcha singularis, Padua 1999, S. 207-215.

Charlet-Mesdjian 2000

Charlet-Mesdjian, Béatrice: Arts e poesie dans l'Eroticon de T. V. Strozzi, in: Lettere e arti nel rinascimento, hrsg. von Luisa Secchi Tarugi, Florenz 2000, S. 105-113.

Chiarlo 1984

Chiarlo, Carlo Roberto: "Gli fragmenti dilla sancta antiquitate": studi antiquari e produzione delle immagini da Ciriaco d'Ancona a Francesco Colonna, in: Salvatore Settis (Hrsg.): Memoria dell'antico dell'arte italiana, Bd. I, L'uso dei classici, Turin 1984, S. 271-297.

Chiusa 2003

Chiusa, Maria Cristina: Parmigianino, Mailand 2003.

Christiansen 1994

Christiansen, Keith: Rapporti presunti, probabili e (forse anche) effettivi fra Alberti e Mantegna, in: Joseph Rykwert und Anne Engel (Hrsg.): Leon Battista Alberti, Mailand 1994, S. 336-357.

Clark 1946-47

Clark, Kenneth: Architectural Backgrounds in XVth Century Italian Painting, in: The Arts, Bd. I-II, 1946-47, S. 23 f.

Clark 1983

Clark, Kenneth: The Art of Humanism, London 1983.

Claussen 1975

Claussen, Peter Cornelius: Chartres-Studien, Wiesbaden 1975.

Codex Einsidlensis, Ed. Walser (1987)

Die Einsiedler Inschriftensammlung und der Pilgerführer durch Rom (Codex Einsidlensis 326), hrsg. von Gerold Walser, Stuttgart 1987.

Colker 1954

Colker, Marvin L.: Fulcoii Belvacensis epistulae, in: Traditio – Studies in ancient and medieval history, thought and religion, Bd. X, 1954, S. 191-273.

Colonna, Ed. Ariani/Gabriele (1998)

Colonna, Francesco: Hypnerotomachia Poliphili, hrsg. von Marco Ariani und Mino Gabriele, 2. Bde., Mailand 1998.

Conti 1988

Conti, Alessandro: Die Entwicklung des Künstlers, in: Italienische Kunst – Eine neue Sicht auf ihre Geschichte, hrsg. von Luciano Bellosi u.a., Berlin 1988, Bd. I, S. 93-231.

Corio, Ed. Morisi Guerra (1978)

Corio, Bernardino: Storia di Milano, hrsg. von Anna Morisi Guerra, Turin 1978, 2 Bde.

Dacos 1962

Dacos, Nicole: Ghirlandaio et l'antique, in: Bulletin de l'Institut historique belge de Rome, Bd. XXXIV, 1962, S. 419-455.

Daltrop 1988

Daltrop, Georg: Die Rezeption des Konstantinsbogens im Quattrocentozyklus der Six-

tinischen Kapelle, in: Festgabe für Heinz Hürten zum 60. Geburtstag, 1988, S. 167-176.

#### Danesi Squarzina 1988

Danesi Squarzina, Silvia: Eclisse del gusto cortese e nascita della cultura antiquaria: Ciriaco, Feliciano, Marcanova, Alberti, in: Da Pisanello alla nascita dei Musei capitolini. L'Antico a Roma alla vigilia del Rinascimento, Rom 1988, S. 27-37.

#### Danesi Squarzina 1997

Danesi Squarzina, Silvia: La Sistina di Sisto IV e l'eredità del pensiero religioso medievale, in: Le due Rome del Quattrocento, hrsg. von Sergio Rossi und Stefano Valeri, Rom 1997, S. 121 ff.

#### Davis 1995

Davis, Raymond (Hrsg.): The Lives of the Ninth-Century Popes (Liber Pontificalis), Liverpool 1995.

#### De Albertinis 1510

De Albertinis, Franciscus: Opusculum de mirabilibus novae et veteris Urbis Romae, Rom 1510.

#### Degenhart/Schmitt 1972

Degenhart, Bernhard und Schmitt, Annegrit: Ein Musterblatt des Jacopo Bellini mit Zeichnungen nach der Antike, in: Festschrift für Luitpold Dussler, München-Berlin 1972, S. 139-166.

#### Degenhart/Schmitt 1990 a

Degenhart, Bernhard und Schmitt, Annegrit: Corpus der italienischen Zeichnungen 1300-1450, Teil II, Venedig, Jacopo Bellini, Bd. V, Berlin 1990.

#### Degenhart/Schmitt 1990 b

Degenhart, Bernhard und Schmitt, Annegrit: Corpus der italienischen Zeichnungen 1300-1450, Teil II, Venedig, Jacopo Bellini, Bd. VI, Berlin 1990.

#### Deiseroth 1970

Deiseroth, Wolf: Der Triumphbogen als große Form in der Renaissancebaukunst Italiens, München 1970.

De Maria 1984

De Maria, Sandro: L'arco di Rimini nel rinascimento. Onori effimeri e antichità ritrovata, in: Paola Delbianco (Hrsg.): Culture figurative e materiali tra Emilia e Marche. Studi in memoria di M. Zuffa, Rimini 1984, S. 443-461.

De Maria 1988

De Maria, Sandro: Gli archi onorari di Roma e dell'Italia romana, Rom 1988.

De Luca 2003

De Luca, Maurizio: Technique and Restoration Method, in: The Fifteenth Century Frescoes in the Sistine Chapel, hrsg. von Francesco Buranelli und Allen Duston, Vatikanstaat 2003, S. 87-93.

De Nicolò Salmazo 2004

De Nicolò Salmazo, Alberta: Andrea Mantegna, Köln 2004.

De Tervarent 1963

De Tervarent, Guy: Les fresques zodiacales du palais d'Arco à Mantoue, in: Académie royale de Belgique, Bulletin de la classe des Beaux-Arts, Bd. XLV, 1963, S. 244-65.

De Voragine, Ed. Benz (1993)

Die Legenda Aurea des Jacobus de Voragine, hrsg. von Richard Benz, Gerlingen 1993.

Dinkler 1970

Dinkler, Erich: Der Einzug in Jerusalem – Ikonographische Untersuchungen im Anschluß an ein bisher unbekanntes Sarkophagfragment, Opladen 1970.

Di Teodoro 1994

Di Teodoro, Francesco P.: Raffaello, Baldassar Castiglione e la lettera a Leone X, Bologna 1994.

Di Teodoro 2005

Di Teodoro, Francesco Paolo: La "Descriptio Urbis Romae", in: Francesco Paolo Fiore (Hrsg.): La Roma di Leon Battista Alberti, Milano 2005, S. 176-181.

Dittscheid 1989

Dittscheid, Hans-Christoph: Serlio, Roma e Vitruvio, in: Sebastiano Serlio, Sesto Seminario Internazionale di Storia dell'Architettura, hrsg. von Christof Thoenes, Vicenza 1989, S. 132-148.

Dobrick 1981

Dobrick, Albert J.: Ghirlandaio and Roman coins, in: The Burlington Magazine, Bd. CXXIII, 1981, S. 356-59.

Doerner, Ed. Hoppe (2001)

Doerner, Max: Malmaterial und seine Verwendung im Bilde, hrsg. von Thomas Hoppe, Leipzig 2001 (Erstausgabe 1921).

Dondi, Ed. Rossi (1888)

Ioannis Dondii iter romanum anno fere MCCCLXXV, in: G. B. Rossi: Inscriptiones christianae Urbis Romae, Bd. II, I, Rom 1888, S. 330 ff.

D'Onofrio 1988

D'Onofrio, Cesare: Visitiamo Roma mille anni fa – La città dei Mirabilia, Rom 1988.

D'Onofrio 1989

D'Onofrio, Cesare: Visitiamo Roma nel Quattrocento – La città degli Umanisti, Rom 1989.

Ebert-Schifferer 1988

Ebert-Schifferer, Sybille: Ripandas kapitolinischer Freskenzyklus und die Selbstdarstellung der Konservatoren um 1500, in: Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte, Bd. XXIII/XXIV, 1988, S. 75-218.

Egger 1906

Egger, Hermann: Codex Escorialensis, Wien 1906, 2 Bde.

Eisler 1989

Eisler, Colin: The Genius of Jacopo Bellini – The Complete Paintings and Drawings, New York 1989.

Epp 1988

Epp, Sigrid: Konstantinszyklen in Rom, München 1988.

Erffa 1958

Erffa, Hans Martin von: Ehrenpforte, in: Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, Bd. IV, 1958, Sp. 1443-1504.

Ericsson 1980

Ericsson, Christoffer H.: Roman architecture expressed in sketches by Francesco di Giorgio Martini, Helsinki 1980.

Esch 1984

Esch, Arnold: Mauern bei Mantegna, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, Bd. XLVII, 1984, S. 293-319.

Esch 1996

Esch, Arnold: Friedrich II. und die Antike, in: Friedrich II. – Tagung des Deutschen Historischen Instituts in Rom im Gedenkjahr 1994, hrsg. von Arnold Esch und Norbert Kamp, Tübingen 1996, S. 201-234.

Esch 2005

Esch, Arnold: L'iconografia dei muri antichi nei dipinti del Quattrocento e la descrizione delle mura di Roma di Leon Battista Alberti e Poggio Bracciolini, in: Francesco Paolo Fiore (Hrsg.): La Roma di Leon Battista Alberti, Milano 2005, S. 81-89.

Ettlinger 1965

Ettlinger, Leopold D.: The Sistine Chapel before Michelangelo, Oxford 1965.

Ettlinger 1978

Ettlinger, Leopold D.: Antonio and Piero Pollaiuolo, Oxford 1978.

Evers 1995-96

Evers, Bernd (Hrsg.): Architekturmodelle der Renaissance, Berlin 1995-96.

Fagiolo 2000

Fagiolo, Marcello: Quanta ego iam fuerim sola ruina docet – La costruzione prospettica e antiquaria della veduta di Mantova, in: Roma veduta – Disegni e stampe panora-

niche della città dal XV al XIX secolo, hrsg. von Mario Gori Sassoli, Rom 2000, S. 69-77.

Faietti/Scaglietti Relescian 1995

Faietti, Marzia und Scaglietti Relescian, Daniela: Amico Aspertini, Modena 1995.

Farinella 1992

Farinella, Vincenzo: Archeologia e pittura a Roma tra Quattrocento e Cinquecento – Il caso di Jacopo Ripanda, Turin 1992.

Fauno 1548

Fauno, Lucio: Delle antichità della città di Roma, Venedig 1548.

Feliciano, Ed. Mardersteig (1959)

Feliciano Veronese, Felice: Alphabetum Romanum, hrsg. von G. Mardersteig, Verona 1959.

Filippi 1990

Filippi, Elena: Maarten van Heemskerck – Inventio Urbis, Mailand 1990.

Fiore 2005 a

Fiore, Francesco Paolo (Hrsg.): La Roma di Leon Battista Alberti, Milano 2005.

Fiore 2005 b

Fiore, Francesco Paolo: Leon Battista Alberti e Roma, in: Francesco Paolo Fiore (Hrsg.): La Roma di Leon Battista Alberti, Milano 2005, S. 21-31.

Fortini Brown 1992

Fortini Brown, Patricia: The Antiquarianism of Jacopo Bellini, in: *artibus et historiae*, Bd. XXVI, 1992, S. 65-84.

Fortini Brown 1996

Fortini Brown, Patricia: Venice and Antiquity, New Haven-London 1996.

Fossi 2001

Fossi, Gloria: Galleria degli Uffizi, Florenz 2001.



Fra Mariano, Ed. Bulletti (1931)

Fra Mariano da Firenze: Itinerarium Urbis Romae, hrsg. von P. Enrico Bulletti, Roma 1931.

Francesco di Giorgio, Ed. Maltese (1967)

Francesco di Giorgio Martini, Trattati di architettura ingegneria e arte militare, hrsg. von Corrado Maltese, Mailand 1967, 2 Bde.

Freedberg 1950

Freedberg, Sydney J.: Parmigianino – his works in painting, Westport, Connecticut 1950.

Frommel/Ray/Tafuri 1984

Frommel, Christoph Luitpold und Ray, Stefano und Tafuri, Manfredo (Hrsg.): Raffaello Architetto, Rom 1984.

Frugoni 1984

Frugoni, Chiara: L'antichità: dai Mirabilia alla propaganda politica, in: Salvatore Settis (Hrsg.): Memoria dell'antico nell'arte italiana, Bd. I, L'uso dei classici, Turin 1984, S. 3-72.

Frutaz 1962

Frutaz, Amato Pietro (Hrsg.), Le piante di Roma, Roma 1962, 2 Bde.

Fulvio 1527

Fulvio, Andrea: Antiquitates urbis, Rom 1527.

Gallerani 1999

Gallerani, Paola Isabella: Andrea Mantegna e Jacopo Bellini: Percorsi epigrafici e confronto, in: Aquileia nostra, Bd. LXX, 1999, S. 177-214.

Gamucci 1588 (1565)

Gamucci, Bernardo: Le antichità della città di Roma, Venedig 1588 (Erstausgabe 1565).

Garibaldi 2004

Garibaldi, Vittoria: Perugino, Mailand 2004.

Gombrich 1987

Gombrich, Ernst H.: Antike Regeln und objektive Kriterien – Von der Schrift- und Sprachreform zur Kunst der Renaissance: Niccolò Niccoli und Filippo Brunelleschi, in: Gombrich, Ernst H.: Die Entdeckung des Sichtbaren – Zur Kunst der Renaissance III, Stuttgart 1987, S. 114-135.

Grafton 2000

Grafton, Anthony: Leon Battista Alberti, New York 2000.

Grayson 1998

Grayson, Cecil: Alberti e l'antichità, in: Albertiana, Bd. I, 1998, S. 31-41.

Green 1986

Green, Louis: Castruccio Castracani – A study on the origins and character of a fourteenth-century Italian despotism, Oxford 1986.

Greenhalgh 1984

Greenhalgh, Michael: Ipsa ruina docet: l'uso dell'antico nel Medioevo, in: Salvatore Settis (Hrsg.): Memoria dell'antico nell'arte italiana, Bd. I, L'uso dei classici, Turin 1984, S. 113-167.

Greenstein 1992

Greenstein, Jack M.: Mantegna and painting as historical narrative, Chicago-London 1992.

Gregorovius, Ed. Kampf (1988)

Gregorovius, Ferdinand: Geschichte der Stadt Rom im Mittelalter, hrsg. von Walde-  
mar Kampf, München 1988 (Erstausgabe 1859-70), 4 Bde.

Greppi 1998

Greppi, Claudio: Paesaggi archeologici: La Roma instaurata di Biondo Flavio, in: L'ideale classico a Ferrara e in Italia nel Rinascimento, hrsg. von Patrizia Castelli, Florenz 1998, S. 97-107.

Grisar 1901

Grisar, Hartmann: Geschichte Roms und der Päpste im Mittelalter, Bd. I, Rom beim Ausgang der antiken Welt, Freiburg 1901.

Günther 1983

Günther, Hubertus: Der Kodex Fol. A 45 der staatlichen Kunstsammlungen in Kassel, in: Kunstchronik, Bd. XXXVI, 1983, S. 47-50.

Günther 1988

Günther, Hubertus: Das Studium der antiken Architektur in den Zeichnungen der Hochrenaissance, Tübingen 1988.

Halliday 1997

Halliday, Anthony S.: The literary sources of Mantegna's Triumphs of Caesar, in: La corte di Mantova nell'età di Andrea Mantegna: 1450-1500, hrsg. von Cesare Mozza-relli, Robert Oresko und Leandro Ventura, Rom 1997, S. 187-195.

Helas 1999

Helas, Philine: Lebende Bilder in der italienischen Festkultur des 15. Jahrhunderts, Berlin 1999.

Helas 2003

Helas, Philine: Ghirlandaios Fresken in der Sala dei gigli – "ewiges" Abbild einer ephemerer Inszenierung?, in: Michael Rohlmann (Hrsg.), Domenico Ghirlandaio – Künstlerische Konstruktion von Identität im Florenz der Renaissance, Weimar 2003, S. 63-88.

Herdejürgen 1996

Herdejürgen, Helga: Stadtrömische und italische Girlandensarkophag, *Erster Faszikel*, Die Sarkophag des ersten und zweiten Jahrhunderts, Berlin 1996.

Herendeen 1990

Herendeen, W. H.: Petrarch's Trionfi and the Rhetoric of Triumph, in: Petrarch's Triumphs: Allegory and Spectacle, hrsg. von Konrad Eisenbichler und Amilcare A. Iannucci, Ottawa 1990, S. 87-96.

Herklotz 1999

Herklotz, Ingo: Antike Denkmäler in den Proömien mittelalterlicher Geschichtsschreiber, in: *Arte d'Occidente, temi e metodi, Studi in onore di Angiola Maria Romanini*, Rom 1999, Bd. II, S. 971-986.

Herrmann 1995-96

Herrmann, Michaela: Die Utopie als Modell – Zu den Idealstadt-Bildern in Urbino, Baltimore und Berlin, in: Bernd Evers (Hrsg.): *Architekturmodelle der Renaissance*, Berlin 1995-96, S. 56-73.

Heydenreich 1996

Heydenreich, Ludwig H.: *Architecture in Italy 1400-1500*, New Haven-London 1996.

Hiller von Gaertringen 2004

Hiller von Gaertringen, Rudolf: *Italienische Gemälde im Städel 1300-1550, Toskana und Umbrien*, Mainz 2004.

Hirst 1981

Hirst, Michael: *Sebastiano del Piombo*, Oxford 1981.

Höcker 2002

Höcker, Christoph: Triumph- und Ehrenbogen, in: Hubert Cancik und Helmuth Schneider (Hrsg.): *Der neue Pauly*, Bd. XII/I, Stuttgart-Weimar 2002, Sp. 838-846.

Hölscher 2002

Hölscher, Tonio: *Klassische Archäologie – Grundwissen*, Darmstadt 2002.

Hope 1985

Hope, Charles: The chronology of Mantegna's Triumphs, in: *Renaissance Studies in honor of Craig Hugh Smyth*, hrsg. von Andrew Morrogh, Fiorella Superbi Gioffredi, Piero Morselli, Eve Borsook, Bd. II, Art – Architecture, Florenz 1985, S. 297-309.

Horne 1908

Horne, Herbert P.: *Sandro Botticelli*, London 1908.

Howard

Howard, Deborah: Sebastiano Serlio, in: Dictionary of Art, Bd. XXVIII, 1996, S. 466-472.

Hülsen 1903

Hülsen, Christian: Zu den römischen Ehrenbögen, in: Festschrift zu Otto Hirschfelds sechzigstem Geburtstage, Berlin 1903, S. 423-430.

Hülsen 1907

Hülsen, Christian: La Roma antica di Ciriaco d'Ancona, Rom 1907.

Hülsen/Egger 1913-16

Hülsen, Christian und Egger, Hermann: Die römischen Skizzenbücher von Marten van Heemskerck, Berlin 1913-16, 2 Bde.

Hülsen-Esch 1994

Hülsen-Esch, Andrea von: Romanische Skulptur in Oberitalien als Reflex der kommunalen Entwicklung im 12. Jahrhundert, Berlin 1994.

Hugues 1997

Hugues, Graham: Renaissance Cassoni, London 1997.

Ihm 1992 (1960)

Ihm, Christa: Die Programme der christlichen Apsismalerei, Stuttgart 1992 (erste Auflage 1960).

Jacoff 1993

Jacoff, Michael: The horses of San Marco & The quadriga of the Lord, Princeton 1993.

Jobst 1990

Jobst, Christoph: Die kritischen Studien nach antiken Triumphbögen von Antonio da Sangallo dem Jüngeren – Das Verhältnis von Säulenordnung und Mauerwerk, in: *Annali di architettura*, Bd. II, 1990, S. 45-52.

Kähler 1939

Kähler, Heinz: Triumphbogen, in: Paulys Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaften, 2. Reihe, 13. Halbband, Stuttgart 1939, Sp. 373-493.

Kanter/Henry 2002

Kanter, Laurence B. und Henry, Tom: Luca Signorelli, München 2002.

Kantorowicz 1965 (1944)

Kantorowicz, Ernst H.: The "King's Advent" and the Enigmatic Panels in the Doors of Santa Sabina, in: Ernst H. Kantorowicz: Selected Studies, New York 1965, S. 37-75.

Katz Nelson 2004

Katz Nelson, Jonathan: Filippino Lippi da Sandro Botticelli, La punizione di Core, in: Botticelli e Filippino, Mailand 2004, S. 126.

Kecks 2000

Kecks, Ronald G.: Domenico Ghirlandaio und die Malerei der Florentiner Renaissance, München-Berlin 2000.

Kleiner 1989

Kleiner, Fred S.: The study of Roman triumphal and honorary arches 50 years after Kähler, in: Journal of Roman Archeology, Bd. II, 1989, S. 195-206.

Knabenshue 1959

Knabenshue, Paul D.: Ancient and mediaeval elements in Mantegna's Trial of St. James, in: The Art Bulletin, Bd. XLI, I, 1959, S. 59-73.

Knell 1991

Knell, Heiner: Vitruvs Architekturtheorie, Darmstadt 1991.

Koch/Sichtermann 1982

Koch, Guntram und Sichtermann, Hellmut: Römische Sarkophage, München 1982.

Krautheimer 1942

Krautheimer, Richard: The carolingian revival of early christian architecture, in: The Art Bulletin, Bd. XXIV, I, 1942, S. 1-38.

Krautheimer 1963

Krautheimer, Richard: Alberti and Vitruvius, in: The Renaissance and Mannerism, Studies in Western Art, Acts of the twentieth international congress of the history of art, II, Princeton 1963, S. 42-52.

Krautheimer 1981

Krautheimer, Richard: Roma – Profilo di una Città, 312-1308, Rom 1981.

Krautheimer 1988 (1948)

Krautheimer, Richard: Scena tragica und Scena comica in der Renaissance, in: Richard Krautheimer: Ausgewählte Aufsätze zur europäischen Kunstgeschichte, Köln 1988 (zuerst 1948 erschienen), S. 334-356.

Krautheimer 1994

Krautheimer, Richard: Le tavole di Urbino, Berlino e Baltimora riesaminate, in: Henry Millon und Vittorio Magnago Lampugnani (Hrsg.): Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo – La rappresentazione dell'architettura, Mailand 1994, S. 233-257.

Kristeller 1902

Kristeller, Paul: Andrea Mantegna, Berlin-Leipzig 1902.

Kruft 1970

Kruft, Hanno-Walter: Concerning the date of the Codex Escorialensis, in: The Burlington Magazine, Bd. CXII, Januar 1970, S. 44-47.

Kruft/Malmanger 1975

Kruft, Hanno-Walter und Malmanger, Magne: Der Triumphbogen Alfonsos in Neapel, in: Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia, Bd. VI, 1975, S. 213-305.

Künzl 1988

Künzl, Ernst: Der römische Triumph, München 1988.

Kyriacus, Ed. Mehus (1742)

Kyriaci anconitani Itinerarium, hrsg. von Laurentius Mehus, Florenz 1742.

Lanciani 1990

Lanciani, Rodolfo: Storia degli scavi di Roma, Bd. I, Rom 1990.

Laureys 1996

Laureys, Marc: Bartolomeo Marliano. Ein Antiquar des 16. Jahrhunderts, in: Antiquarische Gelehrsamkeit und Bildende Kunst - Die Gegenwart der Antike in der Renaissance, hrsg. von Gunter Schweikhart, Köln 1996, S. 151-167.

Lecchini Giovannoni 1991

Lecchini Giovannoni, Simona: Alessandro Allori, Turin 1991.

Lehmann-Brockhaus 1960

Lehmann-Brockhaus, Otto: Albertis „Descriptio urbis Romae“, in: Kunstchronik, Bd. XIII, 1960, S. 345-348.

Lemerle 1997 a

Lemerle, Frédérique: Le Codex italien du Musée des Beaux-Arts de Lille: Les modèles d'architecture antiques et modernes de Raffaello da Montelupo, in: Revue du Louvre – La Revue des Musées de France, Bd. II, 1997, S. 47-57.

Lemerle 1997 b

Lemerle, Frédérique: Livre de Dessins de Michel-Ange, in: Barbara Brejon de Lavergnée (Hrsg.): Catalogue des Dessins italiens, Collections du Palais des Beaux-Arts de Lille, Paris-Lille 1997, S. 283-289.

Levi d'Ancona 1977

Levi d'Ancona, Mirella: Il S. Sebastiano di Vienna del Mantegna, in: commentari, Bd. XXVIII, 1977, S. 73-91.

Lewine 1990

Lewine, Carol F.: Botticelli's Punishment of Korah and the "Sede vacante", in: Source, Bd. IX, 2, 1990, S. 14-18.

Lewine 1993

Lewine, Carol F.: The Sistine Chapel walls and the Roman Liturgy, Pennsylvania 1993.

Liber Pontificalis, Ed. Duchesne (1955)

Le Liber Pontificalis, hrsg. von L. Duchesne, Paris 1955, 3 Bde.



Lieberman 1991

Lieberman, Ralph: Real architecture, imaginary history: The arsenale gate as venetian mythology, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, Bd. LIV, 1991, S. 117-126.

Lightbown 1978

Lightbown, Ronald: Sandro Botticelli, London 1978, 2 Bde.

Lightbown 1986

Lightbown, Ronald: Mantegna, Oxford 1986.

Löwy 1903

Löwy, Emanuel: Zur Herkunft des Triumphbogens, in: Festschrift zu Otto Hirschfelds sechzigstem Geburtstage, Berlin 1903, S. 417-422.

Luni 1998

Luni, Mario: "Inter antiquos antiquissimus": Ciriaco d'Ancona e l'antichità classica nelle regioni medioadriatiche, in: Ciriaco d'Ancona e la cultura antiquaria dell'Umanesimo, hrsg. von Gianfranco Paci und Sergio Sconocchia, Reggio Emilia 1998, S. 394-441.

Magi 1956-57

Magi, Filippo: Il coronamento dell'arco di Costantino, in: Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia, Rendiconti, Bd. XXIX, 1956-57, S. 83-110.

Malizia 1994

Malizia, Giuliano: Gli archi di Roma, Rom 1994.

Mancinelli 1984

Mancinelli, Fabrizio: Ignoto toscano (?), Ex voto di Fedra Inghirami, in: Christoph Luitpold Frommel, Stefano Ray, Manfredo Tafuri (Hrsg.): Raffaello Architetto, Rom 1984, S. 56-57.

Mancini 1992

Mancini, Francesco Federico: Benedetto Bonfigli, Perugia 1992.

Mandel 1978

Mandel, Gabriele: L'opera completa di Botticelli, Mailand 1978.

Mandowsky/Mitchell 1963

Mandowsky, Erna und Mitchell, Charles: Pirro Ligorio's Roman Antiquities, London 1963.

Manetti, Ed. Saalman (1970)

Manetti, Antonio di Tuccio: The Life of Brunelleschi, hrsg. von H. Saalman, University Park-London 1970.

Mardersteig 1959

Mardersteig, G.: Leon Battista Alberti e la rinascita del carattere lapidario romano nel Quattrocento, in: Italia Medioevale e Umanistica, Bd. II, 1959, S. 285-307.

Marliani 1588 (1534)

Marliani, Bartholomaei: Urbis Romae Topographia, Venedig 1588 (Erstausgabe 1534).

Marshall 1984

Marshall, David R.: Carpaccio, Saint Stephen and the Topography of Jerusalem, in: The Art Bulletin, Bd. LXVI, 1984, S. 610-620.

Martindale 1979

Martindale, Andrew: The Triumphs of Caesar by Andrea Mantegna, London 1979.

Martineau 1992

Martineau, Jane (Hrsg.): Andrea Mantegna, London-New York 1992.

Maurer 1999

Maurer, Emil: Leon Battista Alberti und die Farbe Gelb, in: Hommage à Paolo Carrozzini – L'Amour de l'Art, hrsg. von Théo-Antoine Hermanès, Hans-Christoph von Imhoff und Monique Veillon, Mailand 1999, S. 262-268.

Mauro 1562 (1556)

Mauro, Lucio: Le antichità della città di Roma, Venedig 1562 (Erstausgabe 1556).

Mejia 2003

Mejia, Jorge Maria Cardinal: Biblical Reading of the Frescoes on the Walls of the Sistine Chapel, in: Francesco Buranelli, Allen Duston (Hrsg.): The Fifteenth Century Frescoes in the Sistine Chapel, Vatikanstaat 2003, S. 9-37.

Mercurelli Salari 2004

Mercurelli Salari, Paola: Bottega del 1473, in: Perugino – il divin pittore, hrsg. von Vittoria Garibaldi und Francesco Federico Mancini, Mailand 2004, S. 184-85.

Middeldorf Kosegarten 1996

Middeldorf Kosegarten, Antje: Die Domfassade in Orvieto: Studien zur Architektur und Skulptur 1290-1330, München Berlin 1996.

Miedema 1996

Miedema, Nine Robijntje: Die Mirabilia Romae, Tübingen 1996.

Miglio 1984

Miglio, Massimo: Roma dopo Avignone. La rinascita politica dell'antico, in: Salvatore Settis (Hrsg.): Memoria dell'antico nell'arte italiana, Bd. I, L'uso dei classici, Turin 1984, S. 73-111.

Mitchell 1960

Mitchell, Charles: Archaeology and romance in Renaissance Italy, in: E. F. Jacob (Hrsg.): Italian Renaissance Studies, A tribute to the late Cecilia M. Ady, London 1960, S. 455-483.

Mitchell 1961

Mitchell, Charles: Felice Feliciano antiquarius, in: Proceedings of the British Academy, Bd. XLVII, 1961, S. 197-221.

Möbius 1958

Möbius, Friedrich: Über und unter dem Bogen – Zur Ausdrucksbedeutung zweier Formzonen, in: Festschrift Johannes Jahn zum XXII. November MCMLVII, Leipzig 1958, S. 73-82.

Morolli/Guzzon 1994

Morolli, Gabriele und Guzzon, Marco: Leon Battista Alberti: I nomi e le figure, Florenz 1994.

Murray 1972

Murray, Peter (Hrsg.): Five early guides to Rome and Florence, England 1972.

Mussini 1993

Mussini, Massimo: La trattatistica di Francesco di Giorgio: un problema critico aperto, in: Francesco di Giorgio architetto, hrsg. von Francesco Paolo Fiore und Manfredo Tafuri, Mailand 1993, S. 358-379.

Nabuco 1966

Nabuco, Joaquim: Le cérémonial apostolique avant Innocent VIII, texte du MS Urbinate Latin 469, in: Bibliotheca "Ephemerides Liturgicae", Sectio Historica, Bd. XXX, Rom 1966.

Nardella 1997

Nardella, Cristina: Il fascino di Roma nel Medioevo, Le "Meraviglie di Roma" di maestro Gregorio, Rom 1997.

Nesselrath 1983

Nesselrath, Arnold: Das Liller "Michelangelo-Skizzenbuch", in: Kunstchronik, Bd. XXXVI, 1983, S. 46-47.

Nesselrath 1984

Nesselrath, Arnold: Raffaello e lo studio dell'antico nel Rinascimento, in: Christoph Luitpold Frommel, Stefano Ray, Manfredo Tafuri (Hrsg.): Raffaello Architetto, Rom 1984, S. 405-408.

Nesselrath 1986 a

Nesselrath, Arnold: Raphael's archeological method, in: Christoph Luitpold Frommel und Matthias Winner (Hrsg.): Raffaello a Roma, Rom 1986, S. 357-371.

Nesselrath 1986 b

Nesselrath, Arnold: I libri di disegni di antichità. Tentativo di una tipologia, in: Salva-

tore Settis (Hrsg.): Memoria dell'antico nell'arte italiana, Bd. III, Dalla tradizione all'archeologia, Turin 1986, S. 87-147.

Nesselrath 1996

Nesselrath, Arnold: Il Codice Escorialense, in: Wolfram Prinz und Max Seidel (Hrsg.): Domenico Ghirlandaio, Florenz 1996, S. 175-198.

Nesselrath 2003

Nesselrath, Arnold: The Painters of Lorenzo the Magnificent in the Chapel of Pope Sixtus IV in Rome, in: Francesco Buranelli, Allen Duston (Hrsg.): The Fifteenth Century Frescoes in the Sistine Chapel, Vatikanstaat 2003, S. 39-75.

Nesselrath 2004

Nesselrath, Arnold: Disegni di Francesco di Giorgio Martini, in: Francesco di Giorgio Martini alle corte di Federico da Montefeltro, hrsg. von Francesco Paolo Fiore, Urbino 2004, Bd. I, S. 337-365.

Nesselrath 2005

Nesselrath, Arnold: Disegnare Roma, in: Francesco Paolo Fiore (Hrsg.): La Roma di Leon Battista Alberti, Milano 2005, S. 45-55.

Neuhausen 1996

Neuhausen, Karl August: Die vergessene "göttliche Kunst der Totenerweckung". Cyriacus von Ancona als Begründer der Erforschung der Antike in der Frührenaissance, in: Antiquarische Gelehrsamkeit und Bildende Kunst - Die Gegenwart der Antike in der Renaissance, hrsg. von Gunter Schweikhart, Köln 1996, S. 51-68.

Noack 1928

Noack, Ferdinand: Triumph und Triumphbogen, in: Fritz Saxl (Hrsg.): Vorträge der Bibliothek Warburg, 1925-1926, Leipzig-Berlin 1928, S. 147-201.

Olsen 1992

Olsen, Christina: Gross Expenditure: Botticelli's Nastagio degli Onesti panels, in: Art History, Bd. XV, 1992, S. 146-170.

Onians 2001

Onians, John: Alberti and the Neuropsychology of style, in: Leon Battista Alberti e il

Quattrocento, Studi in onore di Cecil Grayson e Ernst Gombrich, hrsg. von Luca Chiavoni, Gianfranco Ferlisi und Maria Vittoria Grassi, Città di Castello 2001, S. 248 ff.

Oppermann 1985

Oppermann, Manfred: Römische Kaiserreliefs, Leipzig 1985.

Ortner 1998

Ortner, Alexandra: Petrarca's "Trionfi" in Malerei, Dichtung und Festkultur, Weimar 1998.

Osborne 1987

Osborne, John (Hrsg.): Master Gregorius, The Marvels of Rome, Toronto 1987.

Paal 1981

Paal, Ursula: Studien zum Appartamento Borgia im Vatikan, Stuttgart 1981.

Palladio, Ed. Magagnato/Marini (1980)

Palladio, Andrea: I quattro libri dell'architettura, hrsg. von Licisco Magagnato und Paola Marini, Mailand 1980.

Palladio, Ed. Puppi (1988)

Palladio, Andrea: Scritti sull'architettura, hrsg. von Lionello Puppi, Vicenza 1988.

Pallottino 1958

Pallottino, M.: Arco onorario e trionfale, in: Enciclopedia dell'arte antica, Bd. I, Rom 1958, S. 588-598.

Panofsky 1990 (1979)

Panofsky, Erwin: Die Renaissance der europäischen Kunst, Frankfurt am Main 1990 (1979).

Peirce 1989

Peirce, Philip: The arch of Constantine: propaganda and ideology in late Roman art, in: Art History, Bd. XII, No. 4, 1989, S. 387-418.

Perry 1982

Perry, Marilyn: Die Trophäen von San Marco: Legende, Aberglaube und Altertums-

forschung im Venedig der Renaissance, in: Die Pferde von San Marco, hrsg. von Olivetti und Kunstbuch Berlin, Berlin 1982, S. 17-23.

Pfanner 1983

Pfanner, Michael: Der Titusbogen, Mainz 1983.

Pinelli 1985

Pinelli, Antonio: Feste e trionfi: continuità e metamorfosi di un tema, in: Salvatore Settis (Hrsg.): Memoria dell'antico nell'arte italiana, Bd. II, I generi e i temi ritrovati, Turin 1985, S. 281-350.

Ploder 1987

Ploder, Josef: Zur Darstellung des städtischen Ambiente in der italienischen Malerei von 1450 bis 1500, Wien – Köln – Graz, 1987.

Poeschel 1999

Poeschel, Sabine: Alexander maximus – Das Bildprogramm des Appartamento Borgia im Vatikan, Weimar 1999.

Puppi 1989

Puppi, Lionello: Palladio – Corpus dei disegni al Museo civico di Vicenza, Mailand 1989.

Raff 1994

Raff, T.: Die Sprache der Materialien. Anleitung zu einer Ikonologie der Werkstoffe, Kunstwissenschaftliche Studien, Bd. LXI, München 1994.

Redig de Campos 1956-57

Redig de Campos, Deoclecio: L'ex voto dell'Inghirami al Laterano, in: Atti della pontificia accademia romana di archeologia, Rendiconti, Bd. XXIX, Fasc. I-IV, 1956-57, S. 171-179.

Roehmer 1997

Roehmer, Marion: Der Bogen als Staatsmonument, München 1997.

Roettgen 1996

Roettgen, Steffi: Wandmalerei der Frührenaissance in Italien, Bd. I, Anfänge und Entfaltung 1400-1470, München 1996.

Rohlmann 2003

Rohlmann, Michael: Ghirlandaios Florenz, in: Michael Rohlmann (Hrsg.): Domenico Ghirlandaio – Künstlerische Konstruktion von Identität im Florenz der Renaissance, Weimar 2003, S. 9-61.

Romano 1987

Romano, Giovanni: Auf dem Weg zur >modernen Manier<: von Mantegna zu Raffael, in: Italienische Kunst – Eine neue Sicht auf ihre Geschichte, hrsg. von Luciano Bellosi u.a., Berlin 1987, Bd. II, S. 301-369.

Rotili 1972

Rotili, Mario: L'arco di Traiano a Benevento, Rom 1972.

Rubinstein 1987

Rubinstein, Nicolai: Classical themes in the decoration of the Palazzo Vecchio in Florence, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, Bd. L, 1987, S. 29-43.

Rubinstein 1996

Rubinstein, Ruth: The Hermes Farnese or a Marcus Aurelius?: sixteenth-century drawings of a statue in the Sassi courtyard, in: Ars naturam adiuvans: Festschrift für Matthias Winner zum 11. März 1996, hrsg. von Victoria von Flemming, Mainz am Rhein 1996, S. 230-243.

Rucellai, Ed. Perosa (1969)

Giovanni Rucellai ed il suo Zibaldone, I, Il Zibaldone quaresimale, hrsg. von Alessandro Perosa, London 1969.

Safarik 1981

Safarik, Eduard A. (Hrsg.): Galleria Colonna in Roma, Rom 1981.

Sarayna 1540

Torelli Saraynae veronensis leg. doct. De origine et amplitudine civitatis Veronae, Verona 1540.



Saresberiensis, Ed. Webb (1909)

Ioannis Saresberiensis episcopi carnotensis polycratici, hrsg. von Clemens C. I. Webb, Oxford 1909.

Saxl 1941

Saxl, Fritz: The classical inscription in Renaissance art and politics, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 4, 1941, S. 19-42.

Saxl 1957

Saxl, Fritz: Bellini and Mantegna as antiquarians, in: Fritz Saxl, Lectures, Bd. I, London 1957.

Saxl 1982

Saxl, Fritz: L'Appartamento Borgia, in: La storia delle immagini, Rom-Bari 1982, S. 135 ff.

Scaglia 1992-93

Scaglia, Gustina: Drawings of Roman Antiquities in the Metropolitan Museum of Art and in the Album Houfe, Ampthill, in: Annali di architettura, Bd. IV/V, 1992-93, S. 9-21.

Scarpellini 1984

Scarpellini, Pietro: Perugino, Mailand 1984.

Schmitt 1974

Schmitt, Annegrit: Zur Wiederbelebung der Antike im Trecento, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, Bd. XVIII, 1974, S. 167-218.

Schmitt 1989

Schmitt, Annegrit: Antikenkopien und künstlerische Selbstverwirklichung in der Frührenaissance – Jacopo Bellini auf den Spuren römischer Epitaphien, in: Richard Harprath und Henning Wrede (Hrsg.): Antikenzeichnung und Antikenstudium in Renaissance und Frühbarock, Mainz 1989, S. 1-20.

Schofield 1980

Schofield, Richard: Giovanni da Tolentino goes to Rome: a description of the antiqui-

ties of Rome in 1490, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Bd. XLIII, 1980, S. 246-256.

Schreiter 2003

Schreiter, Charlotte: Römische Schmuckbasen in Renaissancezeichnungen, in: *Pegasus*, Bd. IV, 2003, S. 37-66.

Schubring 1915

Schubring, Paul: Cassoni, Leipzig 1915.

Schulz 1962

Schulz, J.: Pinturicchio and the revival of antiquity, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Bd. XXV, 1962, S. 35-55.

Schweikhart 1980

Schweikhart, Gunter: Giovanni Maria Falconetto. Affreschi zodiacali nel palazzo d'Arco in Mantua. La raffigurazione di gennaio (l'Acquario); La raffigurazione di marzo (l'Ariete), in: Paola Marini (Hrsg.): *Palladio a Verona*, Verona 1980, S. 92-94.

Scott Ryberg 1967

Scott Ryberg, Inez: *The Panel Reliefs of Marcus Aurelius*, New York 1967.

Seibt 2000

Seibt, Gustav: *Anonimo romano – Scrivere la storia alle soglie del Rinascimento*, Rom 2000.

Seidel 2003

Seidel, Max: *Arte italiana del Medioevo e del Rinascimento*, Bd. I: *Pittura*, Venedig 2003.

Seiler 1997

Seiler, Peter: Petrarca's kritische Distanz zur skulpturalen Bildniskunst seiner Zeit, in: Renate L. Colella (u.a.): *Pratum Romanum – Richard Krautheimer zum 100. Geburtstag*, Wiesbaden 1997, S. 299-324.

Sensi 1996

Sensi, Luigi: Benedetto Bonfigli e l'antico, in: Vittorio Garibaldi (Hrsg.): Un pittore e la sua città – Benedetto Bonfigli a Perugia, Mailand 1996, S. 90-95.

Serlio 1619

Serlio, Sebastiano: Tutte l'opere d'Architettura et Prospettiva, Venedig 1619 (republished in 1964, Ridgewood, New Jersey).

Serlio, Ed. Hart/Hicks (1996)

Serlio, Sebastiano: On Architecture, Books I-V of 'Tutte l'opere d'architettura et prospetiva', hrsg. und ins Englische übersetzt von Vaughan Hart und Peter Hicks, New Haven-London 1996.

Settis 1986

Settis, Salvatore: Continuità, distanza, conoscenza. Tre usi dell'antico, in: Memoria dell'antico nell'arte italiana, hrsg. von Salvatore Settis, Bd. III, Dalla tradizione all'archeologia, Turin 1986, S. 373-486.

Sgarbi 1999

Sgarbi, Vittorio: Carpaccio, München 1999.

Shearman 1975

Shearman, John: The Florentine entrata of Leo X, 1515, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, Bd. XXXVIII, 1975, S. 136-154.

Shearman 1977

Shearman, John: Raphael, Rome and the Codex Escorialensis, in: Master Drawings, Bd. XV, 1977.

Spielmann 1966

Spielmann, Heinz: Andrea Palladio und die Antike, 1966.

Steinberg 1994

Steinberg, Leo: Leon Battista Alberti e Andrea Mantegna, in: Joseph Rykwert und Anne Engel (Hrsg.): Leon Battista Alberti, Mailand 1994, S. 330-335.

Steinby 1993-2000

Steinby, Eva Margaretha (Hrsg.): *Lexicon topographicum urbis Romae*, Rom 1993-2000, 6 Bde.

Steinmann 1901

Steinmann, Ernst: *Die Sixtinische Kapelle*, Bd. I, Bau und Schmuck der Kapelle unter Sixtus IV., München 1901.

Stutzinger 1983

Stutzinger, Dagmar: *Der Adventus des Kaisers und der Einzug Christi in Jerusalem*, in: *Spätantike und frühes Christentum*, Frankfurt am Main 1983, S. 284-307.

Tamassia 1955-56

Tamassia, Anna Maria: *Visioni di antichità nell'opera del Mantegna*, in: *Atti della pontificia Accademia romana di Archeologia, Rendiconti*, Bd. XXVIII, III, 1955-1956, S. 215-249.

Tátrai 1979

Tátrai, V.: *Il maestro della storia di Griselda e una famiglia senese di mecenati dimenticata*, in: *Acta historiae artium academicae scientiarum hungaricae*, Bd. XXV, 1979, S. 27-66.

Tazartes 1982

Tazartes, Maurizia: *Aspertini da Bologna a Lucca: Gli affreschi della cappella di Sant'Agostino in San Frediano*, in: *Ricerche di storia dell'arte*, Bd. XVII, 1982, S. 28-48.

Tedeschi Grisanti 1977

Tedeschi Grisanti, Giovanna: *I "Trofei di Mario" - Il ninfeo dell'acqua Giulia sull'Esquilino*, Rom 1977.

Teza 2004

Teza, Laura: *Pittori a Perugia tra il settimo e l'ottavo decennio del XV secolo*, in: *Perugino – il divin pittore*, hrsg. von Vittoria Garibaldi und Francesco Federico Mancini, Mailand 2004, S. 55-71.

Thode 1897

Thode, Henry: Mantegna, 1897.

Thoenes 1986

Thoenes, Christof: La „lettera“ a Leone X, in: C. L. Frommel und M. Winner (Hrsg.): Raffaello a Roma, Il convegno del 1983, Rom 1986, S. 373-381.

Thoenes 1995-96

Thoenes, Christof: Anmerkungen zur Architekturtheorie, in: Bernd Evers (Hrsg.): Architekturmodelle der Renaissance, Berlin 1995-96, S. 28-39.

Tomassini 1985

Tomassini, Marina: Per una lettura della 'Roma Triumphans' di Biondo Flavio, in: Marina Tomassini und Claudia Bonavito (Hrsg.): Tra Romagna ed Emilia nell'Umanesimo: Biondo e Cornazzano, Bologna 1985, S. 11-78.

Torelli 1998

Torelli, Mario: Arcus Constantini: antico e programma iconologico nella cappella dei Priori di Benedetto Bonfigli, in: Maria Luisa Cianini Pierotti (Hrsg.): Benedetto Bonfigli e il suo tempo, Perugia 1998, S. 140-146.

Torriti 1998

Torriti, Piero (Hrsg.): Beccafumi, Mailand 1998.

Tosi 198

Tosi, Giovanna: L'arco dei Gavi, in: Paola Marini (Hrsg.), Palladio a Verona, Verona 1980, S. 34-49.

Tosi 1983

Tosi, Giovanna: L'arco dei Gavi, Rom 1983.

Traversari 1971

Traversari, Gustavo: L'arco dei Sergi, Padua 1971.

Trenkler 1976

Trenkler, Ernst: 'Le guide di Roma' in der österreichischen Nationalbibliothek, Wien 1976.

Turchini 2000

Turchini, Angelo: Il Tempio malatestiano, Sigismondo Malatesta e Leon Battista Alberti, Cesena 2000.

Vagnetti 1974

Vagnetti, Luigi: Lo studio di Roma negli scritti albertiani, in: Convegno internazionale indetto nel V Centenario di Leon Battista Alberti, Accademia dei Lincei, Rom 1974, S. 73-140.

Valentini/Zucchetti 1940-53

Valentini, Roberto und Zucchetti, Giuseppe: Codice topografico della città di Roma, Rom 1940-53, 4 Bde.

Valturius 1472

Valturius, Robertus: De re militari, Verona 1472.

Vasari, Ed. Bellosi/Rossi (1986)

Vasari, Giorgio: Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, Florenz 1550, hrsg. von Luciano Bellosi und Aldo Rossi, Turin 1986, 2 Bde.

Vasari, Ed. Lorini/Burioni/Feser (2004)

Vasari, Giorgio: Kunstgeschichte und Kunsttheorie – Eine Einführung in die Lebensbeschreibungen berühmter Künstler, neu übersetzt von Victoria Lorini, hrsg., eingeleitet und kommentiert von Matteo Burioni und Sabine Feser, Berlin 2004.

Versnel 1970

Versnel, Hendrik Simon: Triumphus, 1970.

Wachsmuth 1988

Wachsmuth, Ute: Trajans-Bogen in Ancona, in: Zwischen Phantasie und Wirklichkeit – Römische Ruinen in Zeichnungen des 16. bis 19. Jahrhunderts aus den Beständen der Stiftung Preussischer Kulturbesitz, Mainz 1988, S. 131.

Wallace-Hadrill 1990

Wallace-Hadrill, Andrew: Roman Arches and Greek Honours: The Language of

Power at Rome, in: Proceedings of the Cambridge Philological Society, Bd. XXXVI, 1990, S. 143-181.

Warburg 1998

Warburg, Aby: Gesammelte Schriften, hrsg. von Horst Bredekamp und Michael Diers, Erste Abteilung, Bd. I.1, Berlin 1998.

Weisbach 1919

Weisbach, Werner: Trionfi, Berlin 1919.

Weiss 1958

Weiss, Robert: Lineamenti per una storia degli studi antiquari in Italia, in: Rinascimento, IX, II, 1958, S. 141-201.

Weiss 1959

Weiss, Roberto: Andrea Fulvio antiquario romano, in: Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa; Lettere, Storia e Filosofia, Serie II, Bd. XXVIII, 1959, S. 1-44.

Weiss 1965 a

Weiss, Roberto: Biondo Flavio archeologo, in: Studi romagnoli, Bd. XIV, 1965, S. 335-341.

Weiss 1965 b

Weiss, Robert: L'arco di Augusto a Fano nel rinascimento, in: Italia medioevale e umanistica, Bd. VIII, 1965, S. 351-358.

Weiss 1989

Weiss, Robert: La scoperta dell'antichità classica nel rinascimento, Padua 1989.

Westfeling 1977

Westfeling, Uwe: Triumphbogen im 19. und 20. Jahrhundert, München 1977.

Weißthanner 1954

Weißthanner, Alois: Mittelalterliche Rompilgerführer – Zur Überlieferung der Mirabilia und Indulgentiae urbis Romae, in: Archivalische Zeitschrift, Bd. IL, 1954, S. 39 ff.

Wiemers 1989

Wiemers, Michael: Zur Funktion der Antikenzeichnung im Quattrocento – Eine Stellungnahme zur bisherigen Forschung, in: Richard Harprath und Henning Wrede (Hrsg.): Antikenzeichnung und Antikenstudium in Renaissance und Frühbarock, Mainz 1989, S. 39-60.

Willemsen 1953

Willemsen, Carl A.: Kaiser Friedrichs II. Triumphtor zu Capua, Wiesbaden 1953.

Williams Lehmann 1988

Williams Lehmann, Phyllis: Alberti and Antiquity: Additional Observations, in: The Art Bulletin, Bd. LXX, 1988 (3), S. 388-400.

Wisskirchen 1990

Wisskirchen, Rotraut: Das Mosaikprogramm von S. Prassede in Rom, Münster 1990.

Wittkower 1969

Wittkower, Rudolf: Grundlagen der Architektur im Zeitalter des Humanismus, München 1969.

Wölfflin 1946 (1893)

Wölfflin, Heinrich: Die antiken Triumphbogen in Italien, in: Joseph Gantner (Hrsg.): Heinrich Wölfflin: Kleine Schriften, Basel 1946, S. 51-71 (erste Veröffentlichung 1893).

Zaho 2004

Zaho, Margaret Ann: Imago Triumphalis – The Function and Significance of Triumphal Imagery for Italian Renaissance Rulers, New York 2004.

Zamboni 1968

Zamboni, Silla: Ludovico Mazzolino, Mailand 1968.

Zampetti 1966

Zampetti, Pietro: L'Oriente del Carpaccio, in: Agostino Pertusi (Hrsg.): Venezia e l'Oriente fra tardo medioevo e rinascimento, Venedig 1966, S. 511-526.



Zanker 1987

Zanker, Paul: Augustus und die Macht der Bilder, München 1987.

Zöllner 2005

Zöllner, Frank: Sandro Botticelli, München-Berlin-London-New York 2005.

## **Abbildungsverzeichnis**

1. Konstantinsbogen, Rom (Kat. 1)
2. Titusbogen, Rom (Kat. 2)
3. Severusbogen, Rom (Kat. 3)
4. Arco di Portogallo, Rom, Giovanni Antonio Dosio, GDSU 2528 A (Kat. 4; Z 25)
5. Argentarierbogen, Rom (Kat. 5)
6. Janusbogen, Rom (Kat. 6)
7. Trajansbogen, Ancona (Kat. 9)
8. Trajansbogen, Benevent (Kat. 10)
9. Münze des Nero, Rom, BMC I, 48, 4
10. Münze des Domitian, Rom, BMC II, 71, 6
11. Münze des Trajan, Rom, BMC III, 31, 9
12. Triumphrelief von einem Ehrenbogen des Marc Aurel, um 170-180, Rom, Palazzo dei Conservatori
13. Beuterelief vom Titusbogen (Kat. 2)
14. Triumphrelief vom Titusbogen (Kat. 2)
15. *Liber Ystoriarum Romanorum*, folio 90 verso, 2. Hälfte des 14. Jh., Hamburg, Staats- und Universitätsbibliothek (ms 151)
16. *Triumph des Scipio Africanus*, Petrarca-Handschrift, um 1400, Darmstadt, Hofbibliothek (Codex 101)
17. Sergierbogen, Pola (Kat. 8)
18. Jacopo Bellini, *Christus vor dem Hohen Rat*, Pariser Zeichnungsbuch, fol. 35 (Z 1)
19. Jacopo Bellini, *Geißelung Christi*, Pariser Zeichnungsbuch, folio 8 (Z 2)
20. Anonym, *Codex Escorialensis*, folio 28 verso (Z 13)
21. Giovanni Antonio Dosio, GDSU 2531 A (Z 26)
22. Anonym, *Codex Escorialensis*, folio 20 (Z 13)
23. Marten van Heemskerck, *Römisches Skizzenbuch II*, folio 79 verso-80 (Z 23)
24. Giovanni Antonio Dosio, GDSU 2567 A (Z 26)

25. Giovanni Antonio Dosio, GDSU 2521 A (Z 26)
26. Meister C von 1519, *Chatsworther Skizzenbuch*, folio 9 verso (Z 18; Ausschnitt)
27. Francesco di Giorgio, *Codex Saluzziano*, folio 94 verso (Z 8a)
28. Francesco di Giorgio, *Codex Saluzziano*, folio 94 verso (Z 8a; Ausschnitt)
29. Francesco di Giorgio, *Codex Saluzziano*, folio 78 (Z 8a)
30. Francesco di Giorgio, *Rekonstruktion der Porta Marittima in Zara* (Z 8c)
31. Francesco Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili* (Z 9)
32. Giuliano da Sangallo, *Codex Barberini*, folio 19 verso (Z 11)
33. Bernardo della Volpaia, *Codex Coner*, folio 53 (Z 15)
34. Antonio da Sangallo, nach Gian Cristoforo Romano, GDSU 2055 A verso (Z 16)
35. Meister C von 1519, *Wiener Skizzenbuch*, folio 1 (Z 17)
36. Sangallo-Umkreis, GDSU 1676 A (Z 19)
37. Anonym (Andrea Mantegna zugeschrieben), *Der Triumph des Titus* (Z 5)
38. Anonym, *Ex voto Inghirami* (B 33)
39. Marten van Heemskerck, *Römisches Skizzenbuch II*, folio 56 (Z 23)
40. Giovanni Antonio Dosio, GDSU 3995 A (Z 26)
41. Francesco di Giorgio, *Codex Saluzziano*, folio 94 verso (Z 8a; Ausschnitt)
42. Anonymer Kopist des 16. Jh., nach einem Modell aus der Mitte des 15. Jh., England, Privatbesitz (Z 10)
43. Anonym (Andrea Mantegna zugeschrieben), *Triumph des Titus* (Z 5; Ausschnitt)
44. Anonym, *Codex Escorialensis*, folio 47 (Z 13)
45. Bernardo della Volpaia, *Codex Coner*, folio 56 (Z 15)
46. Giuliano da Sangallo, *Codex Barberini*, folio 23 (Z 11)
47. Giuliano da Sangallo, *Sieneser Skizzenbuch*, folio 26 (Z 12)
48. Meister C von 1519, *Wiener Skizzenbuch*, folio 2 verso (Z 17)
49. Giuliano da Sangallo, *Codex Barberini*, folio 21 (Z 11)
50. Münze des Claudius, Rom, BMC I, 34, 12
51. Umkreis des Giuliano da Sangallo, Berlin HdZ 3822 (Z 14)
52. Marco Zoppo, *Heilung eines Lahmen durch den Apostel Jakobus* (Z 3)

53. Zoppo-Werkstatt, *Collectio antiquitatum*, folio 33 (Z 4)
54. Zoppo-Werkstatt, *Collectio antiquitatum*, folio 28 (Z 4)
55. Francesco Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili* (Z 9)
56. Anonym (Pietro Perugino zugeschrieben), *Geburt Christi* (Z 6)
57. Venezianisch, *Triumphbogen des Dogen Nicolò Tron* (B 5)
58. Meister von 1487, *Abfahrt der Argonauten* (B 19; Ausschnitt)
59. Lorenzo Costa, *Comus* (B 36; Ausschnitt)
60. Florentinisch, *Triumph des Aemilius Paulus* (Z 7; Ausschnitt)
61. Jacopo Ripanda (Werkstatt), *Oxforder Skizzenbuch*, folio 9 (Z 20)
62. Serlio, *Tutte l'opere d'Architettura et Prospetiva*, folio 180 verso (Z 24)
63. Andrea Mantegna, *Jakobus vor Herodes Agrippa* (B 1)
64. Andrea Mantegna, *Jakobus auf dem Weg zu seiner Hinrichtung* (B 2)
65. Andrea Mantegna, *Der heilige Sebastian* (B 17)
66. Andrea Mantegna, *Cäsar auf dem Triumphwagen* (B 26)
67. Andrea Mantegna, *Der heilige Sebastian* (B 11; Ausschnitt)
68. Andrea Mantegna, *Begegnung des Markgrafen Ludovico mit dem Kardinal Francesco* (B 4; Ausschnitt)
69. Benedetto Bonfigli, *Das Wunder des heiligen Ludwig von Toulouse* (B 3; Ausschnitt)
70. Konstantinsbogen, Nordseite (Kat. 1; Ausschnitt)
71. Bernardino Pintoricchio, *Der heilige Bernhardin heilt ein junges Mädchen* (B 6)
72. Anonym, *Architektonische Perspektive* (B 8)
73. Sandro Botticelli, *Aufruhr gegen das Gesetz des Moses* (B 12)
74. Sixtinische Kapelle, *Aufriß der Wand*
75. Pietro Perugino, *Schlüsselübergabe an Petrus* (B 13)
76. Sandro Botticelli, *Aufruhr gegen das Gesetz des Moses* (B 12; Ausschnitt)
77. Pietro Perugino, *Schlüsselübergabe an Petrus* (B 13; Ausschnitt)
78. Pinturicchio, *Der Disput der heiligen Katharina* (B 26)
79. Sandro Botticelli, *Das Hochzeitsbankett des Nastagio degli Onesti* (B 15)
80. Sandro Botticelli, *Geschichte der Lucrezia* (B 31)

81. Domenico Ghirlandaio, *Anbetung der Hirten* (B 16)
82. Domenico Ghirlandaio, *Anbetung der Hirten* (B 16; Ausschnitt)
83. Gallienusbogen, Rom (Kat. 7)
84. Domenico Ghirlandaio, *Der bethlehemitische Kindermord* (B 18)
85. Pietro di Francesco Orioli, *Heimsuchung Mariä* (B 23)
86. Meister der Griselda, *Geschichte der Griselda*, erste Tafel (B 27)
87. Francesco di Giorgio, *Geburt Christi* (B 29)
88. Domenico Beccafumi, *Geburt Christi* (B 51)
89. Antonio del Pollaiuolo, *Der heilige Sebastian* (B 7)
90. Luca Signorelli, *Der heilige Sebastian* (B 30)
91. Jacopo Ripanda, *Triumph des Aemilius Paulus* (B 42; Ausschnitt)
92. Jacopo Ripanda, *Triumph des Roma* (B 38; Ausschnitt)
93. Giulio Romano, *Triumph des Titus und des Vespasian* (B 53)
94. Giovanni Maria Falconetto, Sternzeichen Stier aus dem *Zodiacuszyklus* (B 48; Ausschnitt)
95. Giovanni Maria Falconetto, *Augustus und die Sibylle* (B 49; Ausschnitt)
96. Giovanni Maria Falconetto, Sternzeichen Löwe aus dem *Zodiacuszyklus* (B 48; Ausschnitt)
97. Pinturicchio, *Der Disput der heiligen Katharina* (B 26; Ausschnitt)
98. Pinturicchio, *Der heilige Sebastian* (vgl. B 26; Ausschnitt)
99. Sodoma, *Wunderbare Brotvermehrung* (B 34; Ausschnitt)
100. Amico Aspertini, *Die Taufe des heiligen Augustinus* (B 40; Ausschnitt)
101. Andrea Mantegna, *Christus am Ölberg*, um 1455, Tempera auf Holz, 63 x 80 cm, London, National Gallery (Ausschnitt)
102. Andrea Mantegna, *Begegnung des Markgrafen Ludovico mit dem Kardinal Francesco* (B 4; Ausschnitt)
103. Benozzo Gozzoli, *Augustinus' Abreise nach Mailand*, 1464-65, Fresko, 220 x 230 cm, San Gimignano, Sant'Agostino, Chorkapelle (Ausschnitt)
104. Botticelli-Nachahmer, *Urteil des Paris*, 2. Hälfte des 16. Jh., Venedig, Fondazione Giorgio Cini (Ausschnitt)
105. Domenico Ghirlandaio, *Heimsuchung Mariä* (B 24; Ausschnitt)

- 106.Domenico Ghirlandaio, *Anbetung der Könige*, 1488, Fresko, 285 x 240 cm, Florenz, Spedale degli Innocenti (Ausschnitt)
- 107.Pietro Perugino, *Taufe Christi* (B 14; Ausschnitt)
- 108.Bartolomeo di Giovanni, *Der heilige Sebastian* (B 21; Ausschnitt)
- 109.Bartolomeo di Giovanni, *Raub der Sabinerinnen und Versöhnung zwischen Römern und Sabinern* (B 20)
- 110.Anonym, *Geschichte der Vestalin Tuccia* (B 10)
- 111.Andrea Mantegna, *Jakobus vor Herodes Agrippa* (B 1; Ausschnitt)
- 112.Andrea Mantegna, *Begegnung des Markgrafen Ludovico mit dem Kardinal Francesco* (B 4; Ausschnitt)
- 113.Andrea Mantegna, *Der heilige Sebastian* (B 11; Ausschnitt)
- 114.Andrea Mantegna, *Cäsar auf dem Triumphwagen* (B 17; Ausschnitt)
- 115.Jacopo Bellini, *Christus vor dem Hohen Rat* (Z 1)
- 116.Sergierbogen, Pola (Kat. 8)
- 117.Anonymer Kopist des 16. Jh., nach einem Modell aus der Mitte des 15. Jh., Privatbesitz (Z 9)
- 118.Andrea Mantegna, *Jakobus auf dem Weg zu seiner Hinrichtung* (B 2)
- 119.Antonio Pollaiuolo, *Der heilige Sebastian* (B 7; Ausschnitt)
- 120.Andrea Mantegna, *Jakobus vor Herodes* (B 1; Ausschnitt)
- 121.Jacopo Bellini, *Pariser Zeichnungsbuch*, folio 44 (vgl. Z 1 & Z 2; Ausschnitt)
- 122.Felice Feliciano, Ms. α. L. 5. 15, folio 156 verso, Modena, Biblioteca Estense (Ausschnitt)
- 123.Andrea Mantegna, *Jakobus auf dem Weg zu seiner Hinrichtung* (B 2; Ausschnitt)
- 124.Felice Feliciano, Ms. α. L. 5. 15, folio 116, Modena, Biblioteca Estense
- 125.Felice Feliciano, Ms. α. L. 5. 15, folio 116, Modena, Biblioteca Estense (Ausschnitt)
- 126.Sandro Botticelli, *Aufruhr gegen das Gesetz des Moses* (B 12; Ausschnitt)
- 127.Sandro Botticelli, *Das Hochzeitbankett des Nastagio degli Onesti* (B 15; Ausschnitt)
- 128.Sandro Botticelli, *Geschichte der Lucrezia* (B 31; Ausschnitt)
- 129.Nicolò Pisano, *Der heilige Sebastian* (B 41)
- 130.Ludovico Mazzolino, *Anbetung der Könige* (B 43)

131. Pietro Sorri, *Anbetung der Könige* (B 55)
132. Sodoma, *Römische Szene* (B 39)
133. Sebastiano del Piombo, *Kreuztragung Christi* (B 45; Ausschnitt)
134. Parmigianino, *Madonna di san Zaccaria* (B 52; Ausschnitt)
135. Alessandro Allori, *Ansprache des Konsuls Flaminio* (B 54; Ausschnitt)
136. Anonym, *Architektonische Perspektive* (B 8; Ausschnitt)
137. Andrea Mantegna, *Der heilige Sebastian* (B 11; Ausschnitt)
138. Pietro Perugino, *Taufe Christi* (B 14; Ausschnitt)
139. Meister der Griselda, *Geschichte der Griselda*, erste Tafel (B 27; Ausschnitt)
140. Venezianisch, *Der heilige Sebastian* (B 47; Ausschnitt)
141. Sangallo-Umkreis, GDSU 1676 A (Z 19; Ausschnitt)
142. Anonym, *Geschichte der Vestalin Tuccia* (B 10; Ausschnitt)
143. Meister der Griselda, *Geschichte der Griselda*, erste Tafel (B 27; Ausschnitt)
144. Sodoma, *Wunderbare Brotvermehrung* (B 34; Ausschnitt)
145. Domenico Ghirlandaio, *Anbetung der Hirten* (B 16; Ausschnitt)
146. Girolamo Ristori, *Anbetung der Hirten*, 1503, Holz, Vernio, Pieve di Sant'Ippolito (Ausschnitt)
147. Anonym, *Mucius Scaevola* (B 9)
148. Anonym, *Mucius Scaevola* (B 9; Ausschnitt)
149. Anonym, *Mantuaner Romplan* (B 22; Ausschnitt)
150. Sodoma, *Der heilige Benedikt empfängt Maurus und Placidus* (B 35; Ausschnitt)
151. Anonym, *Codex Escorialensis*, folio 20 (Z 13)
152. Pinturicchio, *Papst Pius II. bereitet sich auf einen Kreuzzug gegen die Türken vor* (B 32; Ausschnitt)
153. Giuliano da Sangallo, *Codex Barberini*, folio 24 (Z 11)
154. Giacomo di Fabriano, *Römische Vedute*, 1456, Cod. Reg. lat. 1882, folio 2, Rom, Biblioteca Vaticana (Ausschnitt)
155. Vittore Carpaccio, *Die Predigt des heiligen Stephanus* (B 44)
156. Vittore Carpaccio, *Die Predigt des heiligen Stephanus* (B 44; Ausschnitt)

- 157.Meister C von 1519, *Wiener Skizzenbuch*, folio 5 verso (Z 17)
- 158.Benedetto Bonfigli, *Das Wunder des heiligen Ludwig von Toulouse* (B 3; Ausschnitt)
- 159.Bernardo della Volpaia, *Codex Coner*, folio 53 (Z 15; Ausschnitt)
- 160.Sandro Botticelli, *Aufbruch gegen das Gesetz des Moses* (B 12; Ausschnitt)
- 161.Anonym, *Architektonische Perspektive* (B 8; Ausschnitt)
- 162.Sangallo-Umkreis, GDSU 1676 A (Z 19; Ausschnitt)
- 163.Francesco di Giorgio, *Codex Saluzziano*, folio 94 verso (Z 8; Ausschnitt)
- 164.Giuliano da Sangallo, *Codex Barberini*, folio 19 verso (Z 11; Ausschnitt)
- 165.Antonio da Sangallo, nach Gian Cristoforo Romano, GDSU 2055 A verso (Z 16; Ausschnitt)
- 166.Bartolomeo di Giovanni, *Versöhnung der Römer und Sabiner* (B 19; Ausschnitt)
- 167.Pietro Perugino, *Schlüsselübergabe an Petrus* (B 13; Ausschnitt)
- 168.Luca Signorelli, *Der heilige Sebastian* (B 30; Ausschnitt)
- 169.Bernardino Pintoricchio, *Der heilige Bernhardin heilt ein junges Mädchen* (B 6; Ausschnitt)
- 170.Giuliano da Sangallo, *Sieneser Skizzenbuch*, folio 26 (Z 12)
- 171.Anonym, *Codex Escorialensis*, folio 47 (Z 13)
- 172.Pietro Perugino, *Taufe Christi* (B 14; Ausschnitt)
- 173.Meister der Griselda, *Geschichte der Griselda*, erste Tafel (B 27; Ausschnitt)
- 174.Venezianisch, *Der heilige Sebastian* (B 47; Ausschnitt)
- 175.Sangallo-Umkreis, GDSU 1676 A (Z 19; Ausschnitt)
- 176.Pintoricchio, *Der heilige Bernhardin heilt ein junges Mädchen* (B 6; Ausschnitt)
- 177.Pietro Perugino, *Schlüsselübergabe an Petrus* (B 13; Ausschnitt)
- 178.Pinturicchio, *Disput der heiligen Katharina* (B 26; Ausschnitt)
- 179.Römischer Girlandensarkophag, um 90 n. Chr., Rom, San Paolo fuori le mura
- 180.Sesterz des Domitian, Rom BMC II, 70, 8
- 181.Jacopo Bellini, *Pariser Zeichnungsbuch*, folio 44 (vgl. Z 1 & Z 2; Ausschnitt)
- 182.Andrea Mantegna, *Jakobus vor Herodes Agrippa* (B 1; Ausschnitt)
- 183.*Dioskur*, Rom, Piazza del Quirinale



- 184.Andrea Mantegna, *Cäsar auf dem Triumphwagen* (B 17; Ausschnitt)
- 185.Jacopo Ripanda, *Triumph des Aemilius Paulus* (B 42; Ausschnitt)
- 186.Beuterelief vom Titusbogen (Kat. 2)
- 187.Jacopo Ripanda, *Triumph der Roma* (B 38; Ausschnitt)
- 188.Triumphrelief vom Titusbogen (Kat. 2)
- 189.Sandro Botticelli, *Aufruhr gegen das Gesetz des Moses* (B 12; Ausschnitt)
- 190.Konstantinsbogen, Nordseite (Kat. 1)
- 191.Münze des Marc Aurel
- 192.Andrea Mantegna, *Jakobus vor Herodes Agrippa* (B 1; Ausschnitt)
- 193.Jacopo Bellini, *Pariser Zeichnungsbuch*, folio 44 (vgl. Z 1 & Z 2)
- 194.Antonio Pollaiuolo, *Der heilige Sebastian* (B 7; Ausschnitt)
- 195.Antonio Pollaiuolo, *Der heilige Sebastian* (B 7; Ausschnitt)
- 196.Antonio Pollaiuolo, *Der heilige Sebastian* (B 7; Ausschnitt)
- 197.Schlachtensarkophag, 2. Jh. n. Chr., Rom, Villa Doria Pamphili (Ausschnitt)
- 198.Selbstmord des Dakerfürsten Decebalus, Relief von der Trajanssäule, 2. Jh. n. Chr.
- 199.Domenico Ghirlandaio, *Der bethlehemitische Kindermord* (B 18; Ausschnitt)
- 200.Münze des Galba, Rom, BMC I, 58, 8
- 201.Amazonensarkophag, 2./3. Jh. n. Chr., Paris, Louvre
- 202.Münze des Caligula, Rom, BMC I, 29, 12
- 203.Münze des Trajan, Rom, BMC III, 31, 3
- 204.Münze der Faustina, Rom, BMC IV, 36, 1
- 205.Pinturicchio, *Der Disput der heiligen Katharina* (B 26; Ausschnitt)
- 206.Konstantinsbogen, *submissio* von der Nordseite (Kat. 1)
- 207.Konstantinsbogen, Opferszene von der Südseite (Kat. 1)
- 208.Münze des Antoninus Pius, Rom, BMC IV, 1, 11
- 209.Münze des Nero, Rom, BMC I, 42, 4
- 210.Münze des Trajan, Rom, BMC III, 13, 14
- 211.Konstantinsbogen, *adlocutio* von der Südseite (Kat. 1)
- 212.Konstantinsbogen, Relief von der Ostseite der Attika (Kat. 1)

213. Konstantinsbogen, Großer Trajanischer Fries im mittleren Durchgang (Kat. 1)
214. Benedetto Bonfigli, *Das Wunder des heiligen Ludwig von Toulouse* (B 3; Ausschnitt)
215. Benedetto Bonfigli, *Bestattung des heiligen Ercolano vor den Toren von Perugia* (vgl. B 3; Ausschnitt)
216. Bernardino Pintoricchio, *Der heilige Bernhardin heilt ein junges Mädchen* (B 6; Ausschnitt)
217. Sandro Botticelli, *Aufbruch gegen das Gesetz des Moses* (B 12; Ausschnitt)
218. Pietro Perugino, *Schlüsselübergabe an Petrus* (B 13; Ausschnitt)
219. Pietro Perugino, *Schlüsselübergabe an Petrus* (B 13; Ausschnitt)
220. Pinturicchio, *Disput der heiligen Katharina* (B 26; Ausschnitt)
221. Domenico Ghirlandaio, *Anbetung der Hirten* (B 16; Ausschnitt)
222. Mosaik von der Eingangswand in Santa Sabina, Rom, 5. Jh. n. Chr.
223. Pferde von San Marco, Venedig
224. Pietro di Francesco Orioli, *Heimsuchung Mariä* (B 23; Ausschnitt)
225. Benvenuto di Giovanni, *Himmelfahrt Christi* (B 25; Ausschnitt)
226. Meister der Griselda, *Geschichte der Griselda*, erste Tafel (B 27; Ausschnitt)
227. Sergierbogen, Pola (Kat. 8)
228. Eingangsportal des Arsenaals, Venedig, 1457/58-60
229. Triumphbogen Alfonsos von Aragon, Neapel, Castelnuovo, 1455-71 (Ausschnitt)
230. Andrea Mantegna, *Begegnung des Markgrafen Ludovico mit dem Kardinal Francesco* (B 4; Ausschnitt)
231. Andrea Mantegna, *Der heilige Sebastian* (B 11; Ausschnitt)
232. Pietro Perugino, *Taufe Christi* (B 14; Ausschnitt)
233. Jacopo Ripanda (?), *Schlachtenszene* (B 37; Ausschnitt)
234. Biagio di Antonio, *Der Tod Hektors und Das hölzerne Pferd* (B 28)
235. Andrea Mantegna, *Cäsar auf seinem Triumphwagen* (B 17)
236. Domenico Ghirlandaio, *Anbetung der Hirten* (B 16; Ausschnitt)
237. Jacopo Ripanda, *Triumph der Roma* (B 38; Ausschnitt)
238. Giulio Romano, *Triumph des Titus und des Vespasian* (B 53)

239. Agostino di Duccio, *Triumph des Sigismondo Malatesta*, 1452-54, Grabmal des Sigismondo Malatesta, Rimini, Tempio malatestiano, linke Kapelle (Ausschnitt)
240. Triumphrelief im Durchgang des Titusbogens (Kat. 2)
241. Bernardino Pintoricchio, *Der heilige Bernhardin heilt ein junges Mädchen* (B 6)
242. Sandro Botticelli, *Das Hochzeitsbankett des Nastagio degli Onesti* (B 15)
243. Meister der Griselda, *Geschichte der Griselda* (B 27)
244. Domenico Ghirlandaio, *Die Verkündigung an Zacharias* (vgl. B 18)
245. Domenico Ghirlandaio, *Anbetung der Könige*, 1488, Fresko, 285 x 240 cm, Florenz, Spe-  
dale degli Innocenti
246. Domenico Ghirlandaio, Grabmal um 1479-85, Fresko, Florenz, Santa Trinità, Cappella  
Sassetti
247. Domenico Ghirlandaio, *Brutus, Mucius Scaevola und Camillus*, 1482, Fresko, Florenz,  
Palazzo Vecchio, Sala dei Gigli

## **Abbildungen**



Abb. 1: Konstantinsbogen, Rom



Abb. 2: Titusbogen, Rom



Abb. 3: Severusbogen, Rom



Abb. 4: Arco di Portogallo, Rom  
(Dosio GDSU 2528 A)



Abb. 5: Argentarierbogen, Rom



Abb. 6: Janusbogen, Rom





Abb. 7: Trajansbogen, Ancona



Abb. 8: Trajansbogen, Benevent





Abb. 9: Münze des Nero



Abb. 10: Münze des Domitian



Abb. 11: Münze des Trajan



Abb. 12: Triumphrelief von einem Ehrenbogen des Marc Aurel;  
Rom, Palazzo dei Conservatori

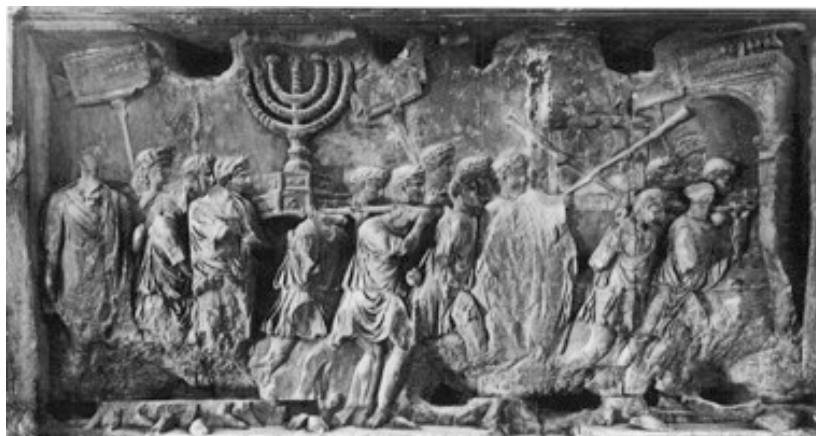


Abb. 13: Beuterelief vom Titusbogen



Abb. 14: Triumphrelief vom Titusbogen



Abb. 15: *Liber Ystoriarum Romanorum*, ms 151, folio 90 verso,  
Hamburg, Staats- und Universitätsbibliothek

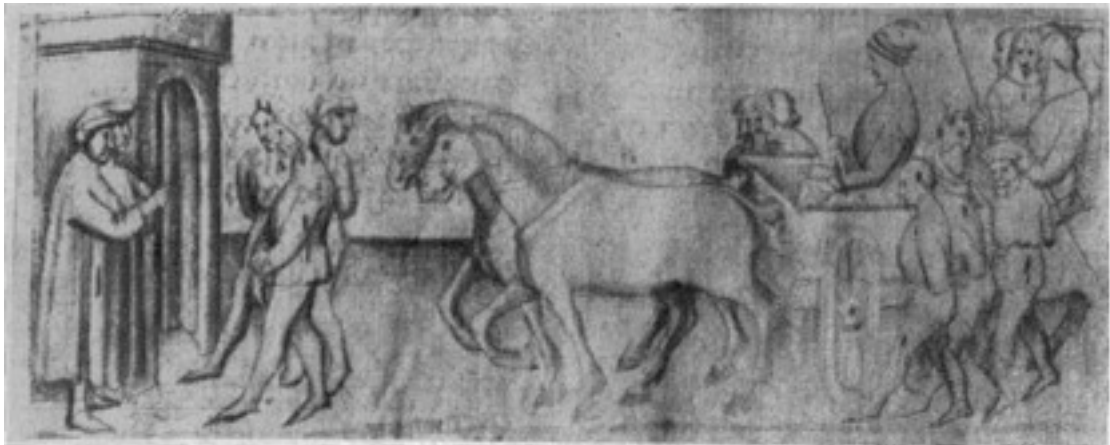


Abb. 16: Petrarca-Handschrift in Darmstadt



Abb. 17: Sergierbogen, Pola

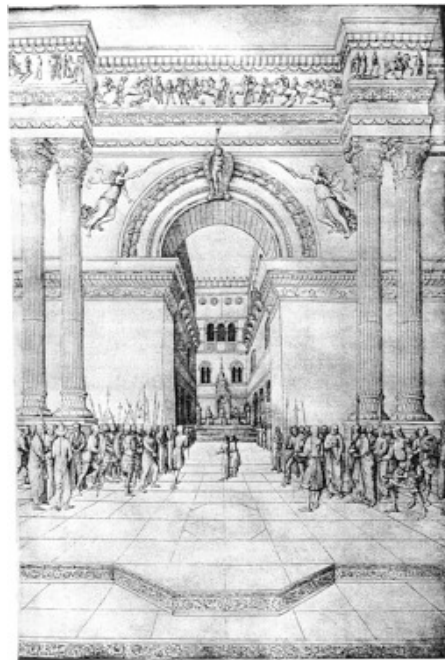


Abb. 18: Bellini, *Christus vor dem Hohen Rat*, Pariser Zeichnungsbuch, folio 35



Abb. 19: Bellini, *Geißelung Christi*, Pariser Zeichnungsbuch, folio 8



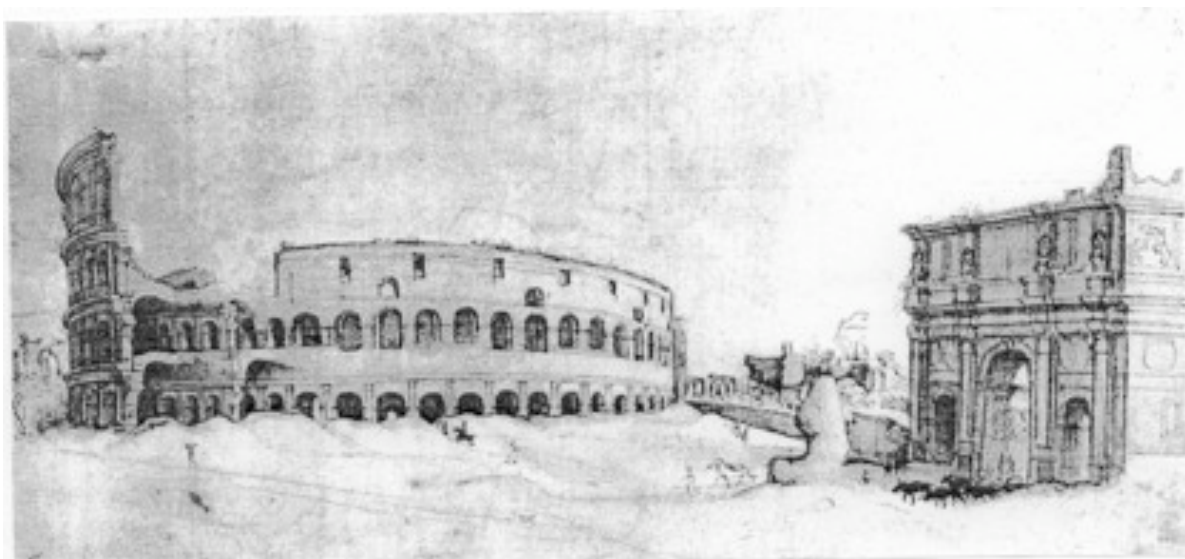


Abb. 20: *Codex Escorialensis*, folio 28 verso,  
Monastero di San Lorenzo el Real Escorial (28 II 12)

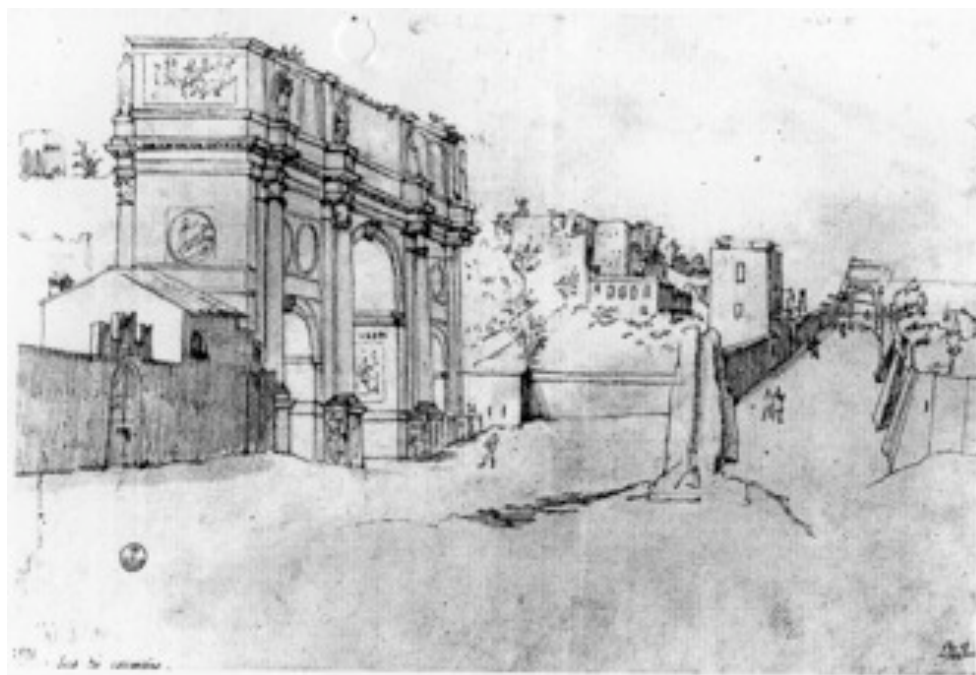


Abb. 21: Giovanni Antonio Dosio, GDSU 2531 A

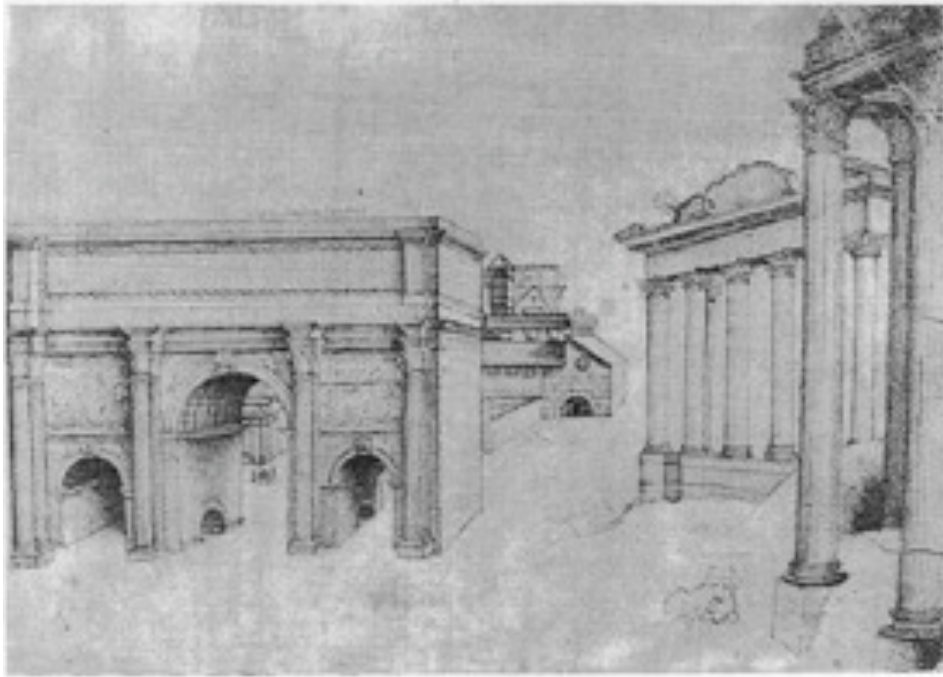


Abb. 22: *Codex Escorialensis*, folio 20

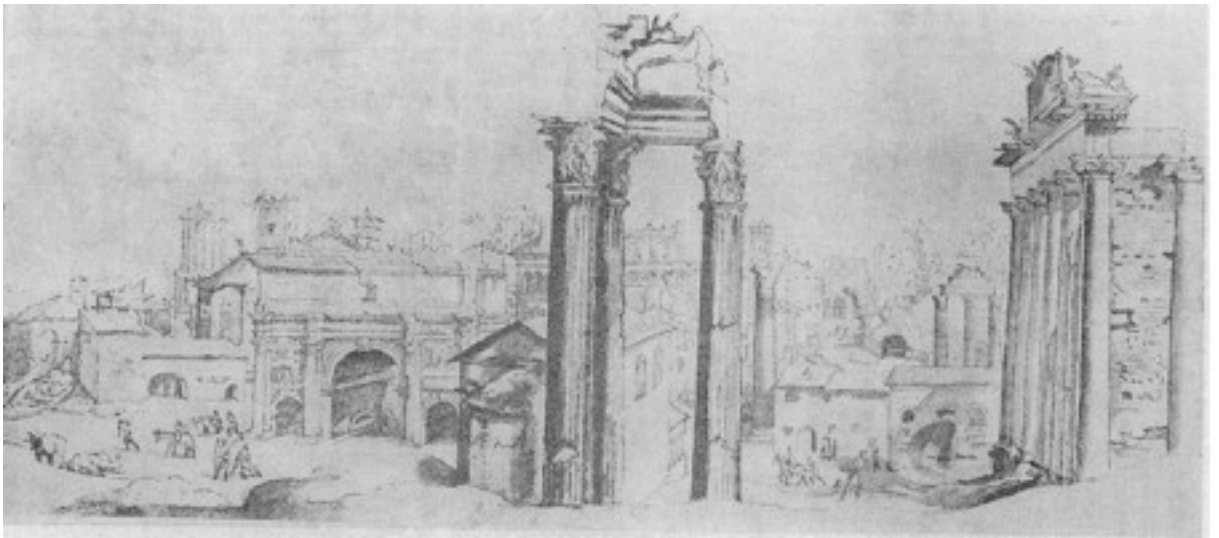


Abb. 23: Marten van Heemskerck, *Römisches Skizzenbuch II*, folio 79 verso – 80, Berlin, Kupferstichkabinett SMPK

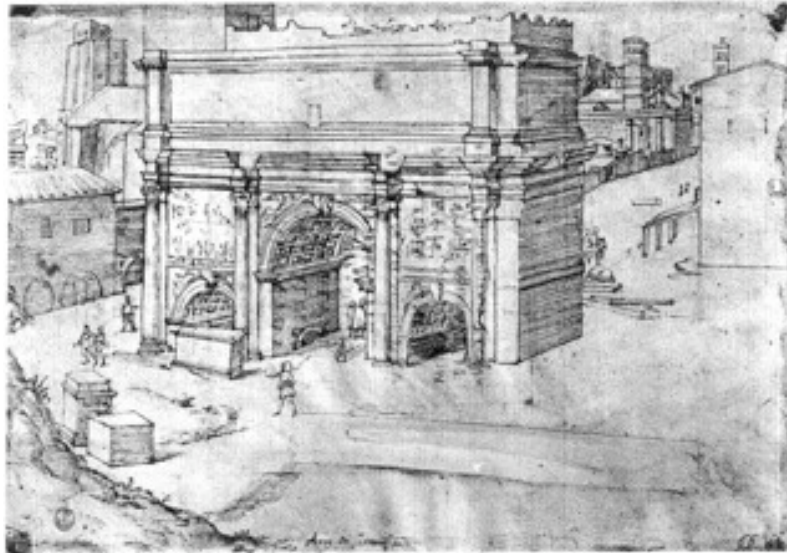


Abb. 24: Giovanni Antonio Dosio, GDSU 2567 A

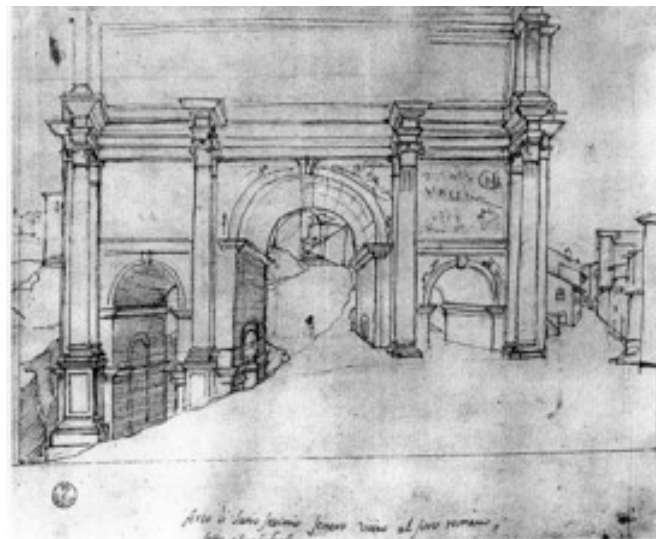


Abb. 25: Giovanni Antonio Dosio, GDSU 2521 A

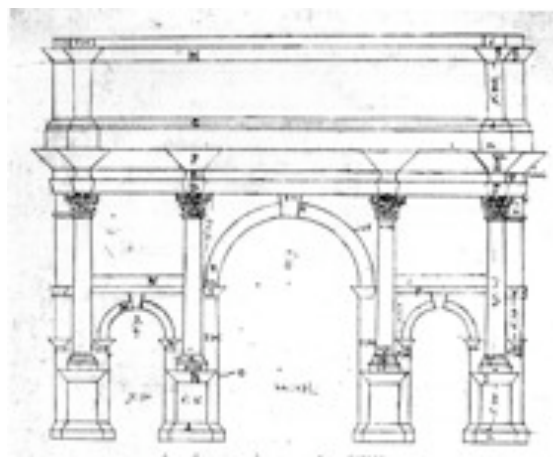


Abb. 26: Meister C von 1519, *Chatsworther Skizzenbuch*, folio 9 verso (Ausschnitt), Chatsworth, Devonshire Collection



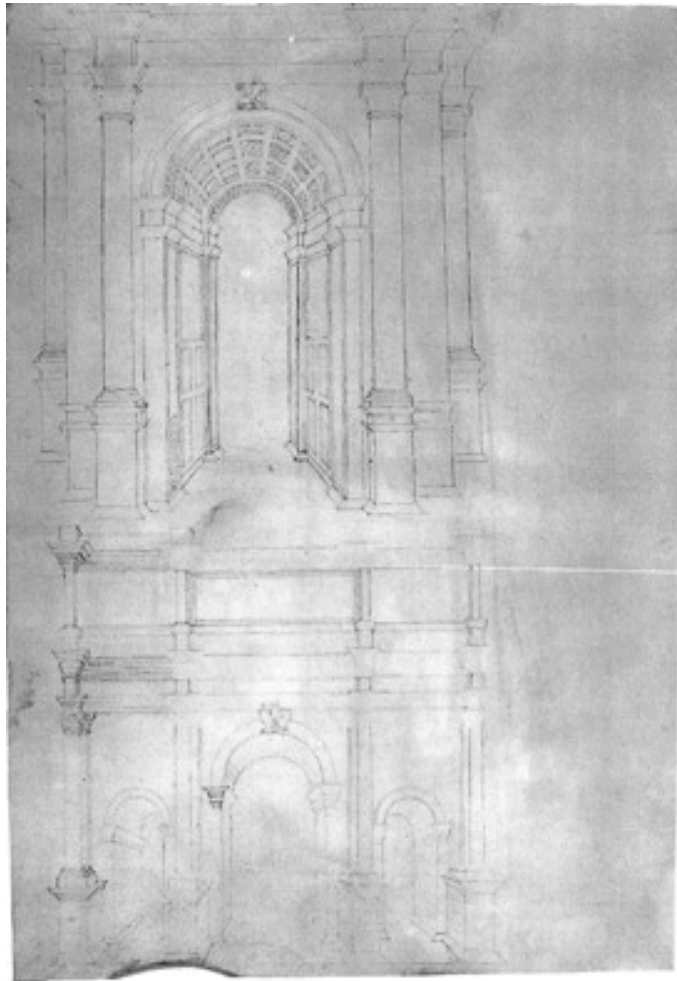


Abb. 27: Francesco di Giorgio, *Codex Saluzziano*, folio 94 verso, Turin, Biblioteca Reale (148)

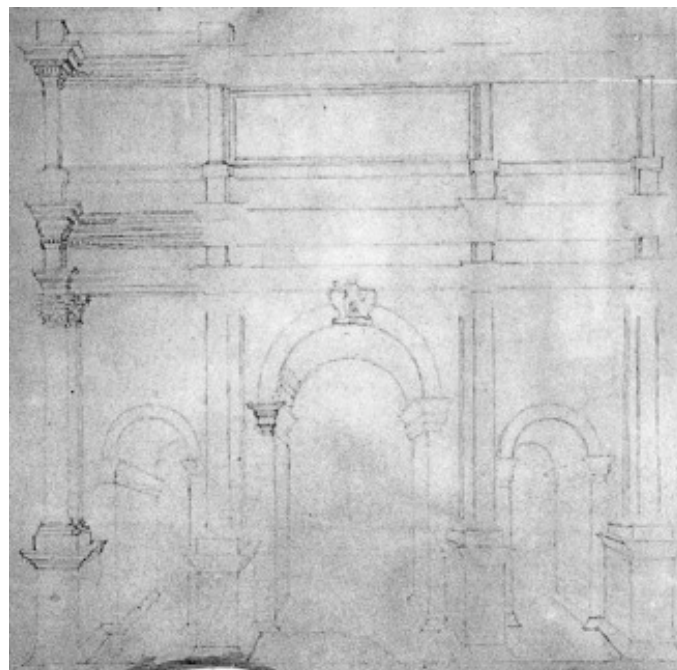


Abb. 28: Francesco di Giorgio, *Codex Saluzziano*, fol. 94 verso (Ausschnitt)



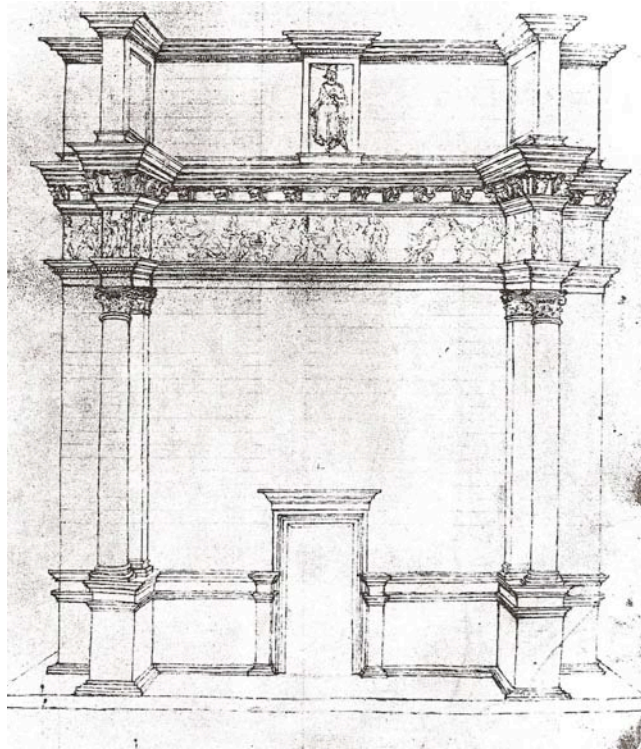


Abb. 29: Francesco di Giorgio, *Codex Saluzziano*, folio 78

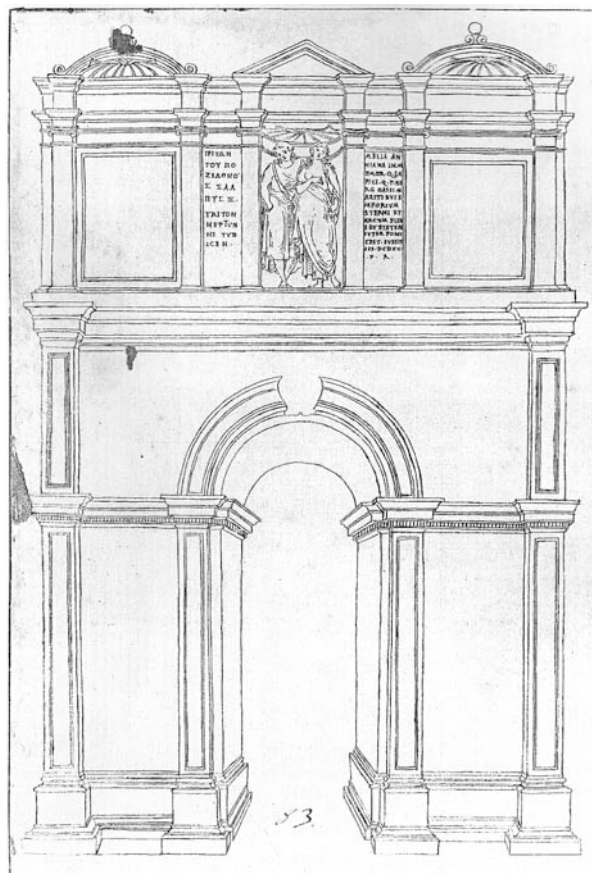


Abb. 30: Francesco di Giorgio, *Album*, folio 27, Privatsammlung

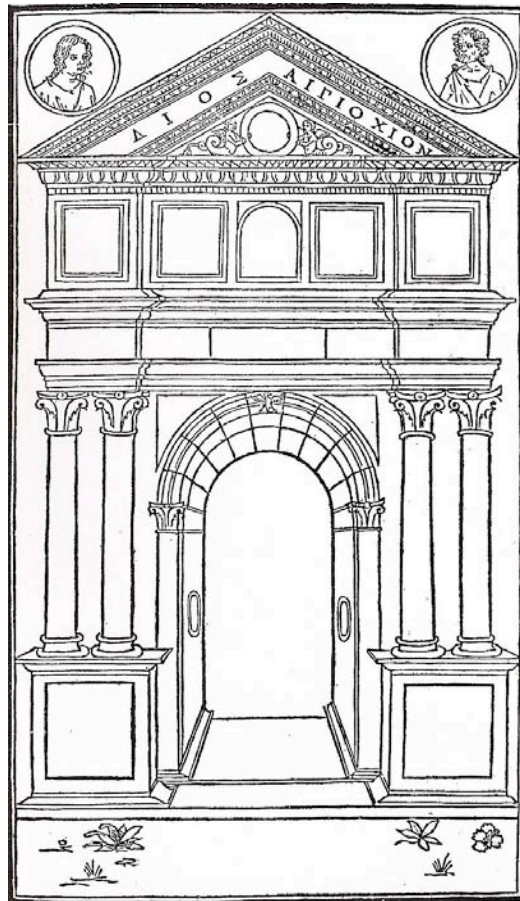


Abb. 31: Francesco Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili*

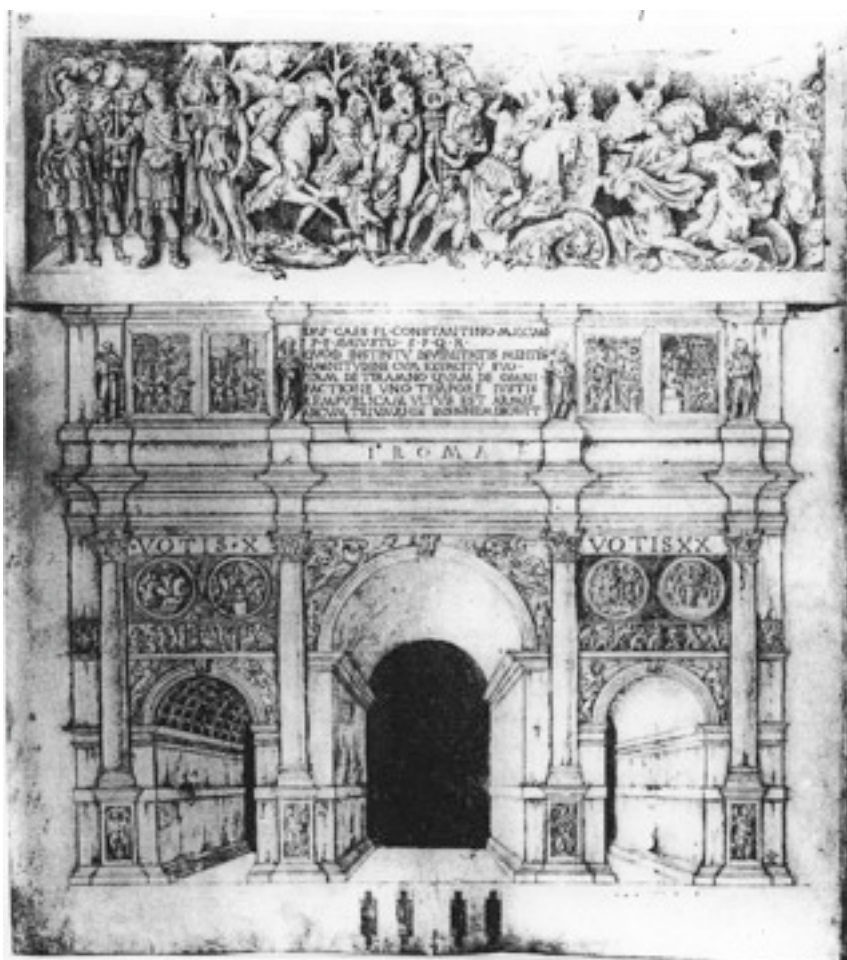


Abb. 32: Giuliano da Sangallo, *Codex Barberini*, folio 19 verso, Rom, Biblioteca Vaticana (lat. 4424)

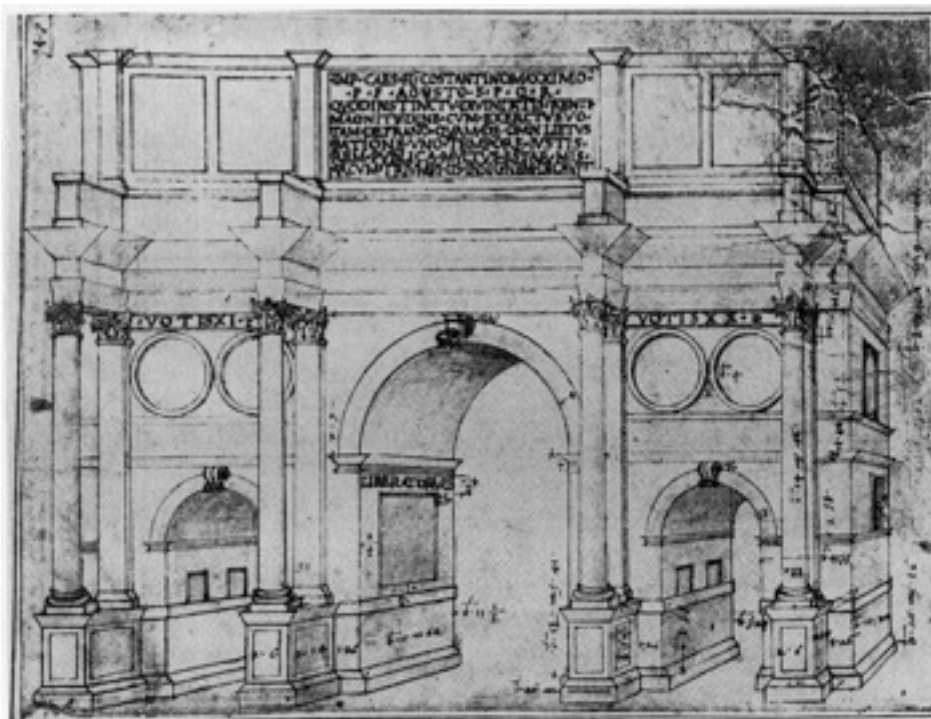


Abb. 33: Bernardo della Volpaia, *Codex Coner*, folio 53, London, Sir John Soane's Museum



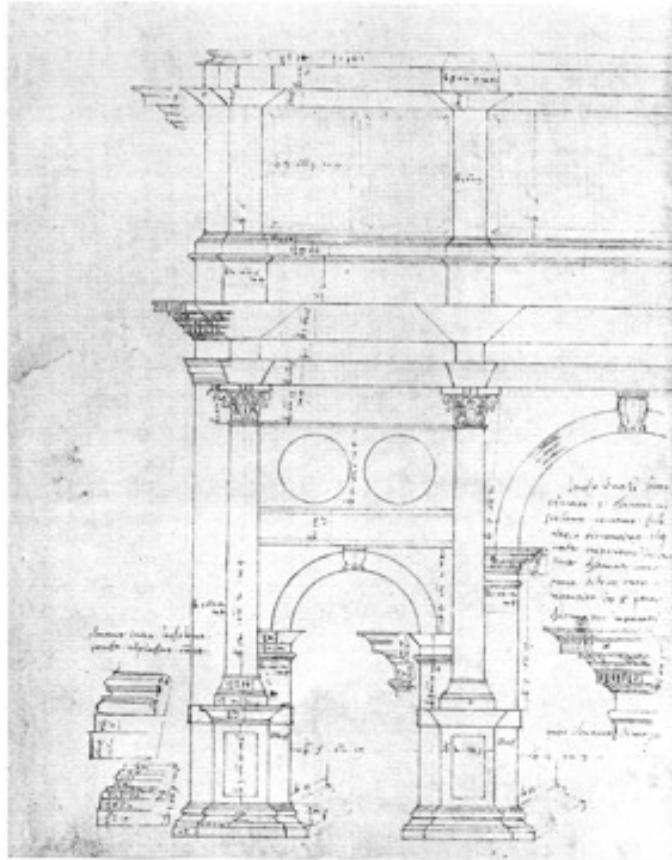


Abb. 34: Antonio da Sangallo nach Gian Cristoforo Romano, GDSU 2055 A verso

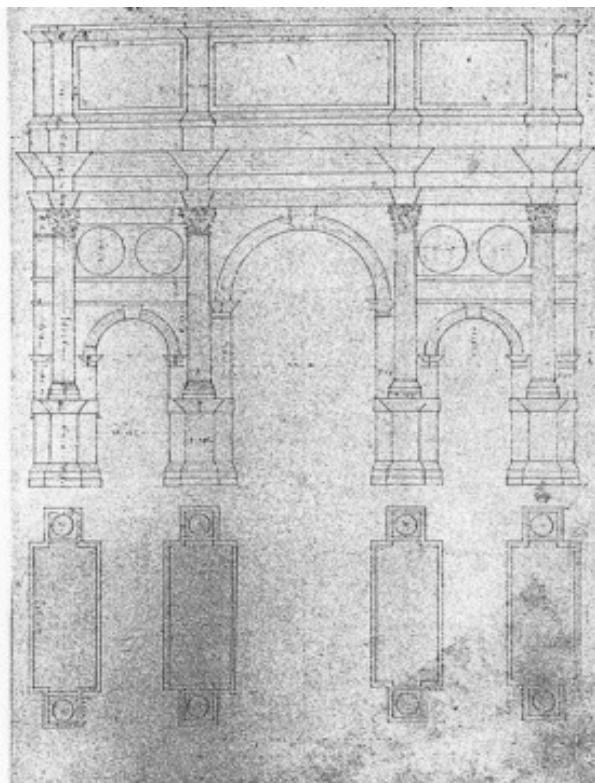


Abb. 35: Meister C von 1519, *Wiener Skizzenbuch*, folio 1, Wien, Albertina Graphische Sammlung

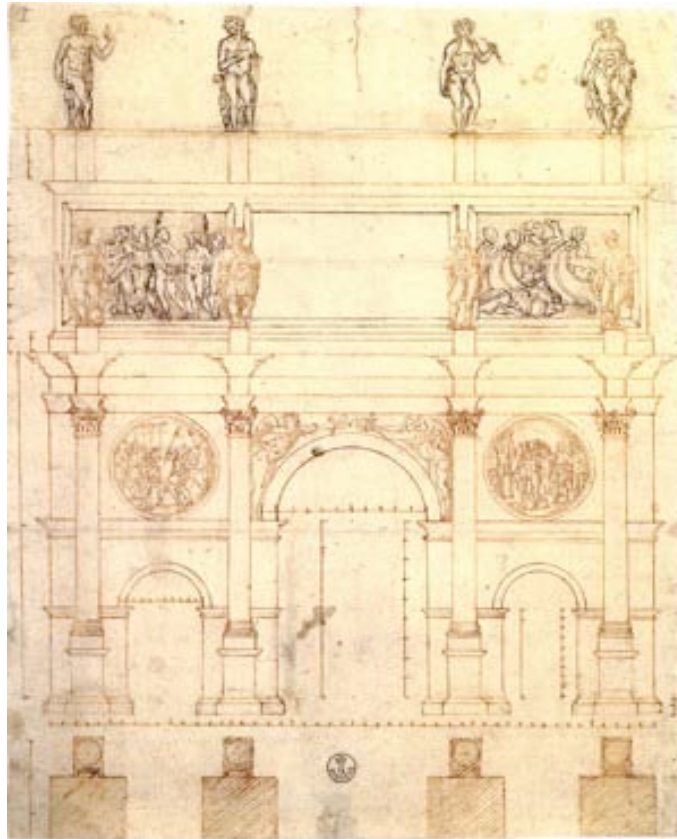


Abb. 36: Sangallo-Umkreis, GDSU 1676 A



Abb. 37: Anonym ( Mantegna zugeschrieben), *Triumph des Titus*,  
Louvre, Cabinet d'estampes collection Rothschild, 774 DR



Abb. 38: Anonym, *Ex voto Inghirami*, Rom, San Giovanni in Laterano, Kapitelsaal





Abb. 39: Marten van Heemskerck, *Römisches Skizzenbuch II*, folio 56, Berlin, Kupferstichkabinett SMPK

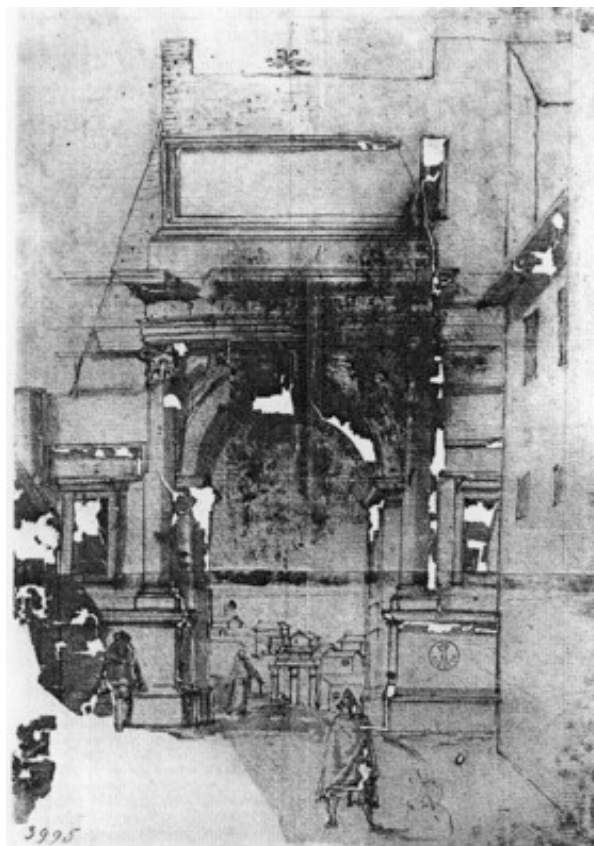


Abb. 40: Giovanni Antonio Dosio, GDSU 3995 A

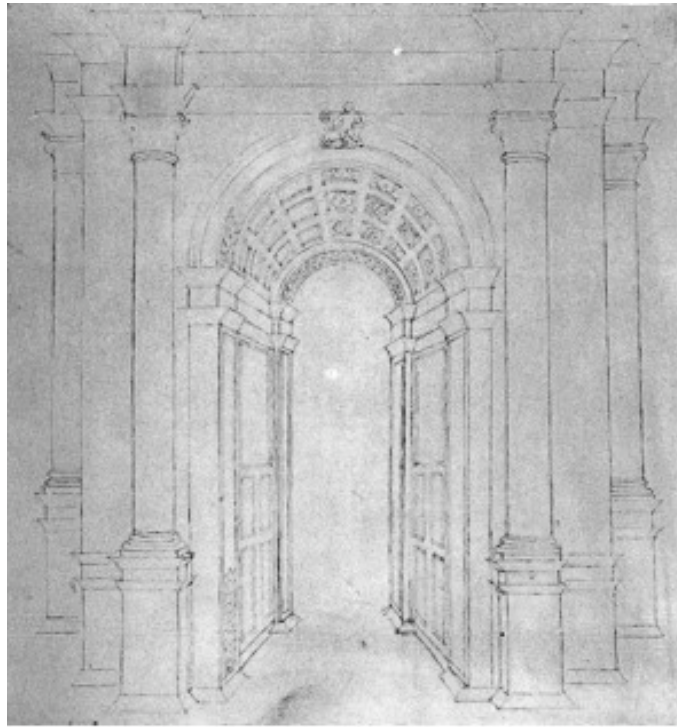


Abb. 41: Francesco di Giorgio, *Codex Saluzziano*, folio 94 verso (Ausschnitt),  
Turin, Biblioteca Reale (148)

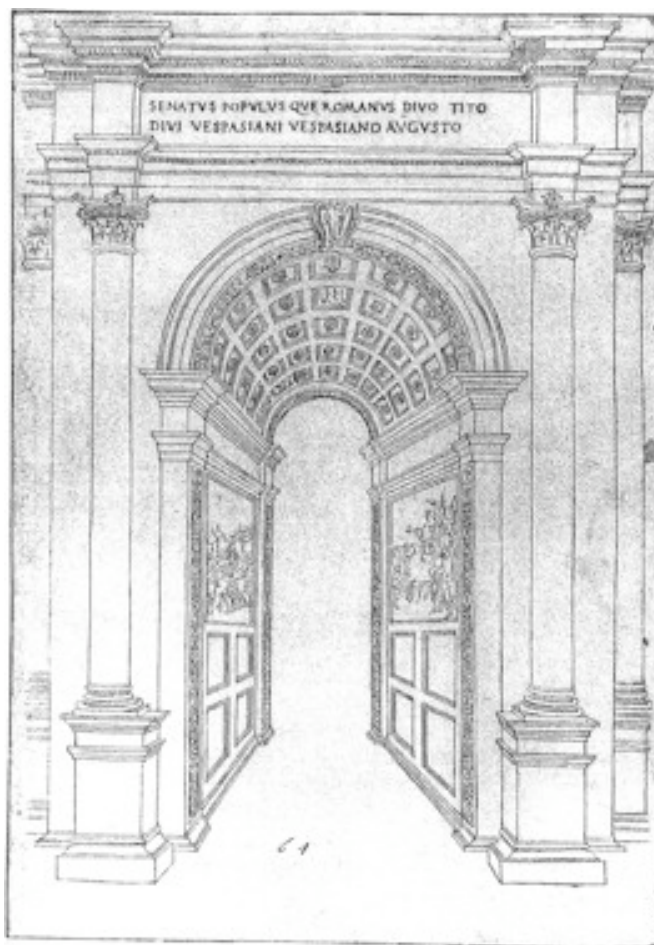


Abb. 42: Anonymer Kopist des 16. Jh., nach einem Modell aus der Mitte des 15. Jh.,  
Privatbesitz





Abb. 43: Anonym ( Mantegna zugeschrieben), *Triumph des Titus*,  
Louvre, Cabinet d'estampes collection Rothschild, 774 DR (Ausschnitt)

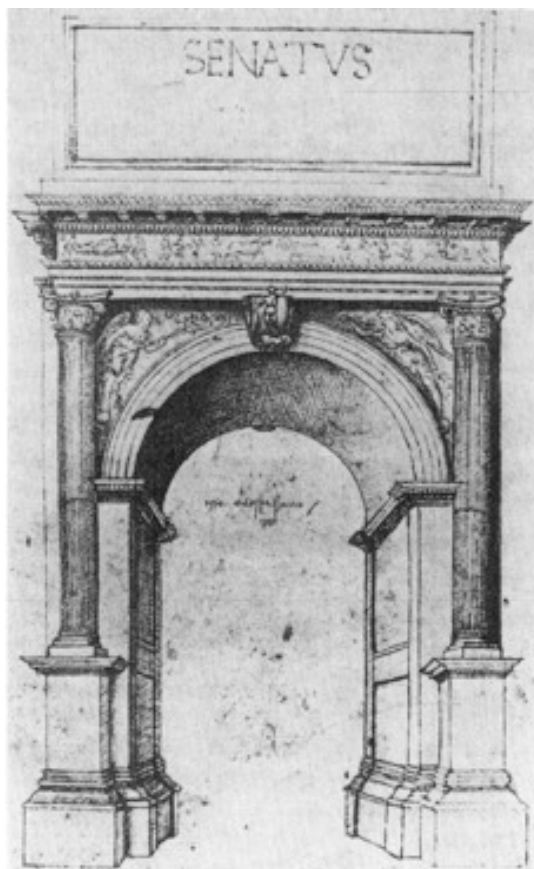


Abb. 44: *Codex Escorialensis*, folio 47,  
Monastero di San Lorenzo el Real Escorial (28 II 12)

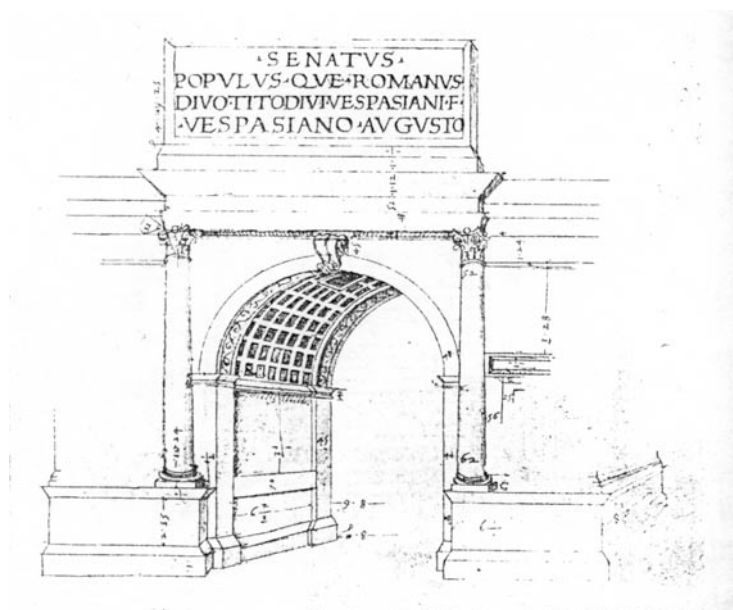


Abb. 45: Bernardo della Volpaia, *Codex Coner*, folio 56, London, Sir John Soane`s Museum



Abb. 46: Giuliano da Sangallo, *Codex Barberini*, folio 23, Rom, Biblioteca Vaticana (lat. 4424)



Abb. 47: Giuliano da Sangallo, *Sieneser Skizzenbuch*, folio 26, Siena, Biblioteca Comunale (S IV 8)

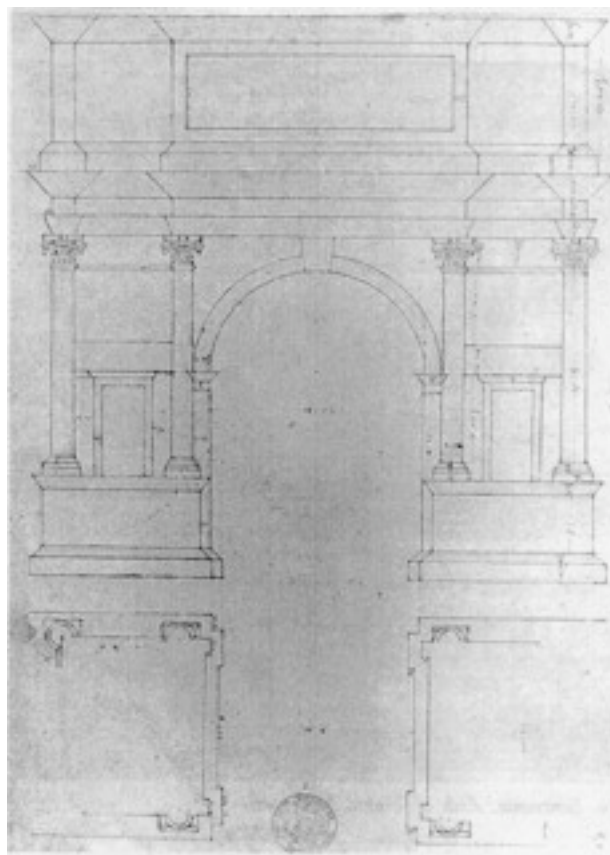


Abb. 48: Meister C von 1519, *Wiener Skizzenbuch*, folio 2 verso, Wien, Albertina Graphische Sammlung

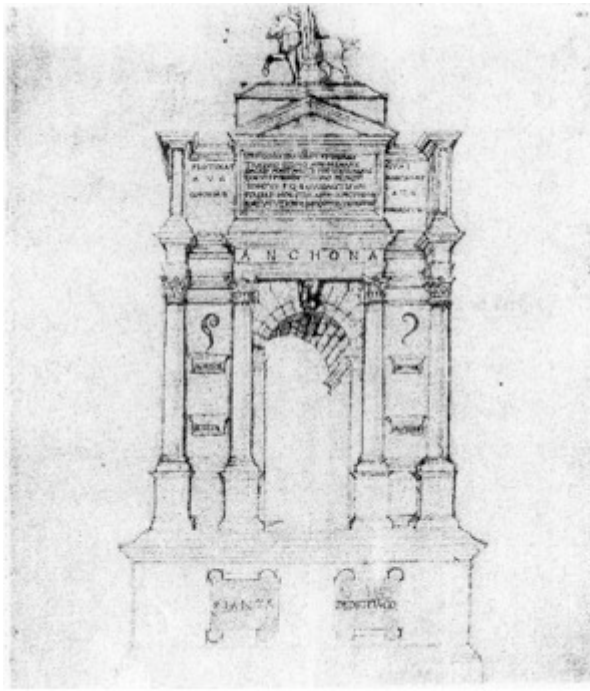


Abb. 49: Giuliano da Sangallo, *Codex Barberini*, folio 21, Rom, Biblioteca Vaticana (lat. 4424)



Abb. 50: Münze des Claudius

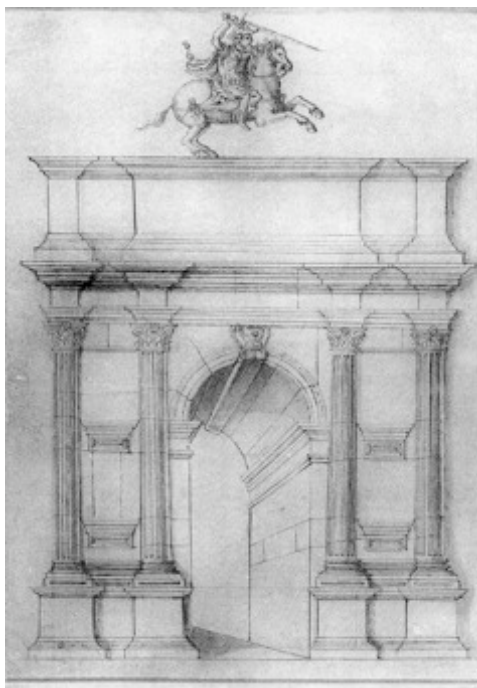


Abb. 51: Umkreis des Giuliano da Sangallo, *Trajansbogen von Ancona*, Berlin, Kunstbibliothek SMPK (Hdz 3822)





Abb. 52: Marco Zoppo, *Heilung eines Lahmen durch den Apostel Jakobus*, London, British Museum (1995-5-6-7, verso)



Abb. 53: Zoppo-Werkstatt, *Collectio antiquitatum*, folio 33, Modena, Biblioteca Estense (Ms. a. L. 5. 15)



Abb. 54: Zoppo-Werkstatt, *Collectio antiquitatum*, folio 28



Abb. 55: Anonym (Perugino zugeschrieben), *Geburt Christi*,  
Louvre, Cabinet d'estampes collection Rothschild (Nr. 45 Ni.)

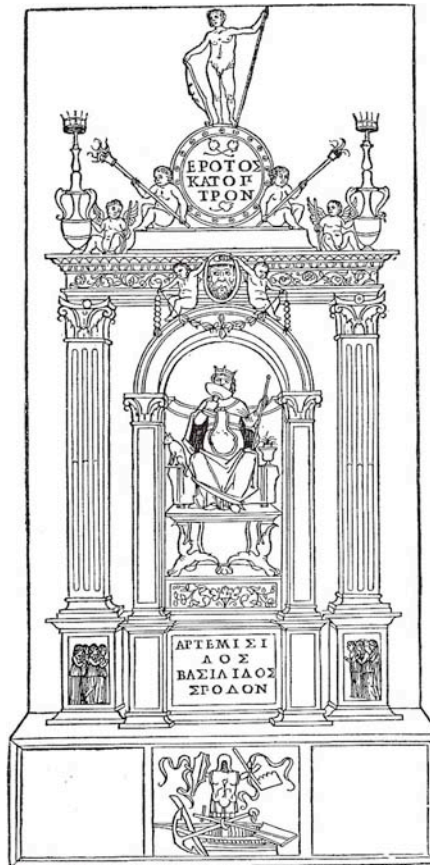


Abb. 56: Francesco Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili*



Abb. 57: Venezianisch, *Triumphbogen des Dogen Nicolò Tron*, Venedig, Accademia



Abb. 58: Meister von 1587, *Abfahrt der Argonauten*, Privatsammlung (Ausschnitt)



Abb. 59: Lorenzo Costa, *Comus*, Louvre (Ausschnitt)



Abb. 60: Florentinisch, *Triumph des Aemilius Paulus* (Ausschnitt)



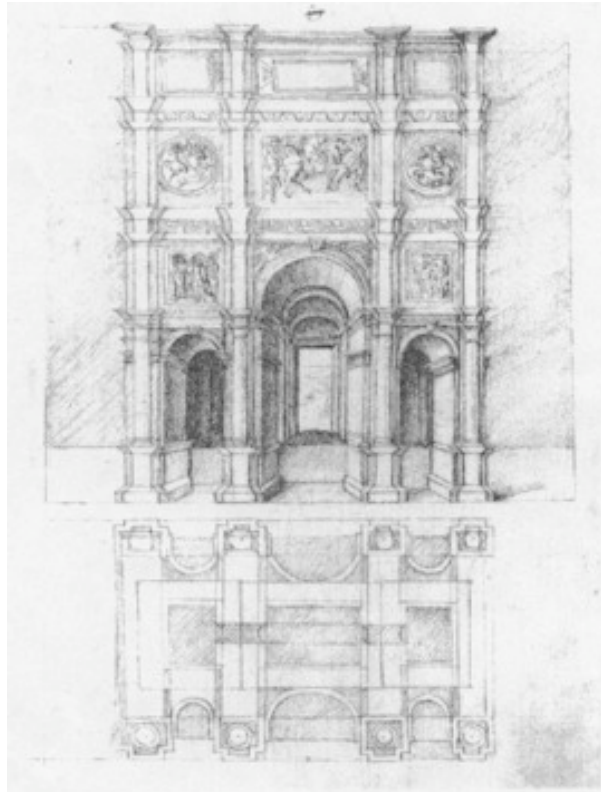


Abb. 61: Jacopo Ripanda (Werkstatt), *Oxforder Skizzenbuch*, folio 9, Oxford, Ashmolean Museum



Abb. 62: Sebastiano Serlio, *Tutte l'opere d'Architettura et Prospetiva*, folio 180 verso



Abb. 63: Mantegna, *Jakobus vor Herodes Agrippa*,  
Padua, Chiesa degli Eremitani, Cappella Ovetari (zerstört)



Abb. 64: Mantegna, *Jakobus auf dem Weg zu seiner Hinrichtung*,  
Padua, Chiesa degli Eremitani, Cappella Ovetari (zerstört)



Abb. 65: Mantegna, *Der heilige Sebastian*, Louvre



Abb. 66: Mantegna, *Cäsar auf dem Triumphwagen*, Hampton Court Palace



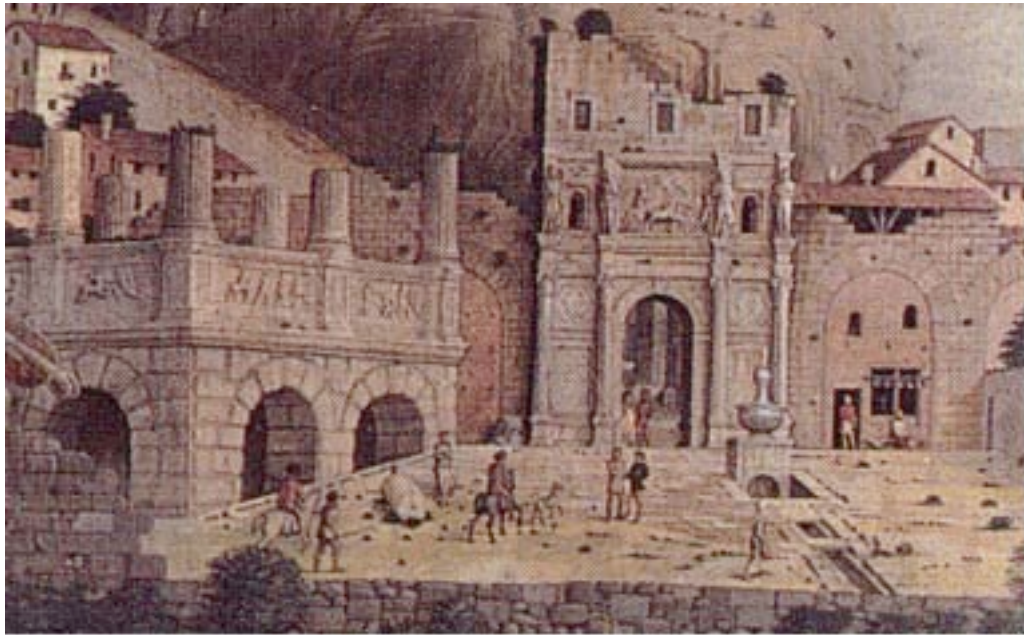


Abb. 67: Mantegna, *Der heilige Sebastian*, Louvre (Ausschnitt)



Abb. 68: Mantegna, *Begegnung des Markgrafen Ludovico mit dem Kardinal Francesco*, Mantua, Palazzo Ducale, Camera degli Sposi (Ausschnitt)



Abb. 69: Bonfigli, *Das Wunder des heiligen Ludwig von Toulouse*, Perugia, Pinacoteca Nazionale dell'Umbria, ehemals Cappella die Priori (Ausschnitt)



Abb. 70: Konstantinsbogen, Rom (Ausschnitt)



Abb. 71: Pintoricchio, *Der heilige Bernhardin heilt ein junges Mädchen*, Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria





Abb. 72: Anonym, *Architektonische Perspektive*, Baltimore, Walters Art Gallery



Abb. 73: Sixtinische Kapelle, Aufriß der Wand





Abb. 74: Botticelli, *Aufbruch gegen das Gesetz des Moses*,  
Rom, Vatikan, Sixtinische Kapelle



Abb. 75: Perugino, *Schlüsseliübergabe an Petrus*,  
Rom, Vatikan, Sixtinische Kapelle



Abb. 76: Botticelli, *Aufruhr gegen das Gesetz des Moses* (Ausschnitt)



Abb. 77: Perugino, *Schlüsselübergabe an Petrus* (Ausschnitt)





Abb. 78: Pinturicchio, *Der Disput der heiligen Katharina*,  
Rom, Vatikan, Appartamento Borgia, Sala dei Santi



Abb. 79: Botticelli, *Hochzeitsbankett des Nastagio degli Onesti*,  
Florenz, Privatsammlung



Abb. 80: Botticelli, *Geschichte der Lucrezia*,  
Boston, Isabella Stewart Gardner Museum





Abb. 81: Ghirlandaio, *Anbetung der Hirten*, Florenz, Santa Trinità, Cappella Sassetti



Abb. 82: Ghirlandaio, *Anbetung*, (Ausschnitt)



Abb. 83: Gallienusbogen, Rom



Abb. 84: Ghirlandaio, *Der bethlehemitische Kindermord*,  
Florenz, Santa Maria Novella, Cappella Tornabuoni





Abb. 85: Orioli, *Heimsuchung Mariä*, Siena, Pinacoteca Nazionale



Abb. 86: Meister der Griselda, *Geschichte der Griselda*, erste Tafel, London, National Gallery



Abb. 87: Francesco di Giorgio, *Geburt Christi*, Siena, San Domenico



Abb. 88: Beccafumi, *Geburt Christi*, Siena, San Martino



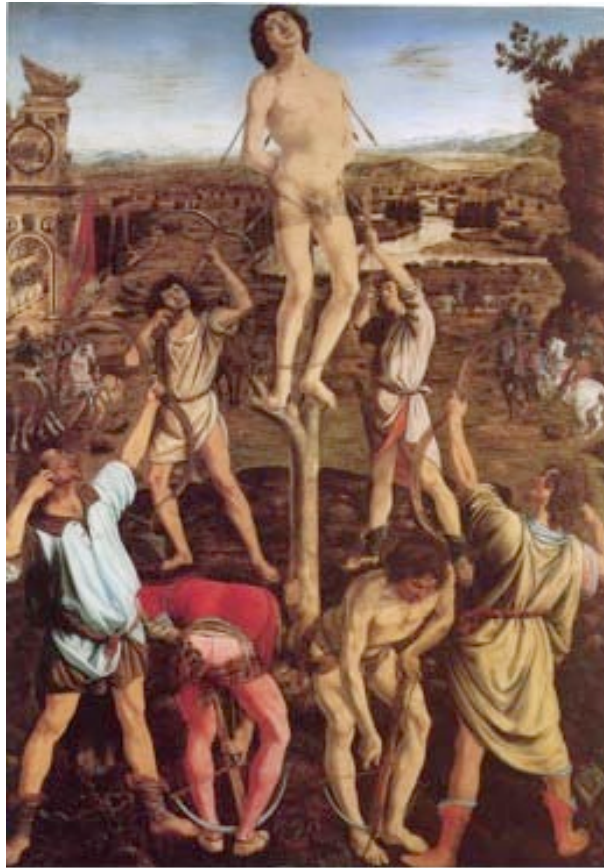


Abb. 89: Pollaiuolo, *Der heilige Sebastian*, London, National Gallery



Abb. 90: Signorelli, *Der heilige Sebastian*, Città di Castello, Pinacoteca Comunale



Abb. 91: Ripanda, *Triumph des Aemilius Paulus*,  
Rom, Palazzo dei Conservatori, Sala della Lupa (Ausschnitt)



Abb. 92: Ripanda, *Triumph der Roma*,  
Rom, Palazzo dei Conservatori, Sala delle Guerre Puniche (Ausschnitt)



Abb. 93: Giulio Romano, *Triumph des Titus und des Vespasian*, Louvre





Abb. 94: Falconetto, *Sternzeichen Stier*, Mantua, Palazzo d'Arco (Ausschnitt)



Abb. 95: Falconetto, *Augustus und die Sibylle*, Verona, Museo Civico



Abb. 96: Falconetto, *Sternzeichen Löwe*, Mantua, Palazzo d'Arco (Ausschnitt)



Abb. 97: Pinturicchio, *Der Disput der heiligen Katharina*, Vatikan, Appartamento Borgia, Sala dei Santi (Ausschnitt)



Abb. 98: Pinturicchio, *Der heilige Sebastian*, Vatikan, Appartamento Borgia, Sala dei Santi (Ausschnitt)



Abb. 99: Sodoma, *Wunderbare Brotvermehrung*, Pienza, Sant'Anna in Camprena (Aus.)



Abb. 100: Aspertini, *Die Taufe des heiligen Augustinus*,  
Lucca, San Frediano, Cappella di Sant'Agostino (Ausschnitt)



Abb. 101: Mantegna, *Christus am Ölberg*, London, National Gallery (Ausschnitt)



Abb. 102: Mantegna, *Begegnung des Markgrafen Ludovico mit dem Kardinal Francesco*,  
Mantua, Camera degli Sposi (Ausschnitt)



Abb. 103: Gozzoli, *Augustinus' Abreise nach Mailand*,  
San Gimignano, Sant'Agostino, Chorkapelle (Ausschnitt)

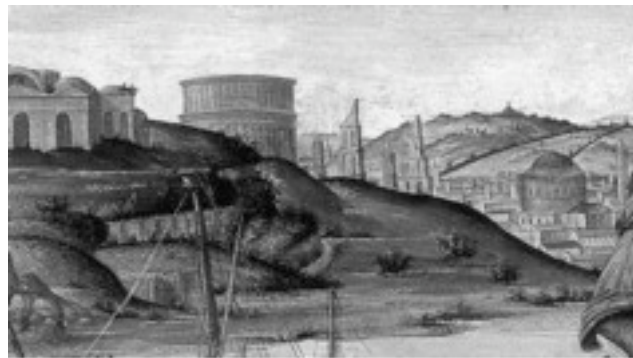


Abb. 104: Botticelli-Nachahmer, *Urteil des Paris*,  
Venedig, Fondazione Giorgio Cini (Ausschnitt)



Abb. 105: Ghirlandaio, *Heimsuchung Mariä*,  
Louvre (Ausschnitt)





Abb. 106: Ghirlandaio, *Anbetung der Könige*,  
Florenz, Spedale degli Innocenti (Ausschnitt)



Abb. 107: Perugino, *Taufe Christi*,  
Vatikan, Sixtinische Kapelle (Ausschnitt)



Abb. 108: Bartolomeo di Giovanni, *Der heilige Sebastian*,  
Liverpool, Walker Art Gallery (Ausschnitt)



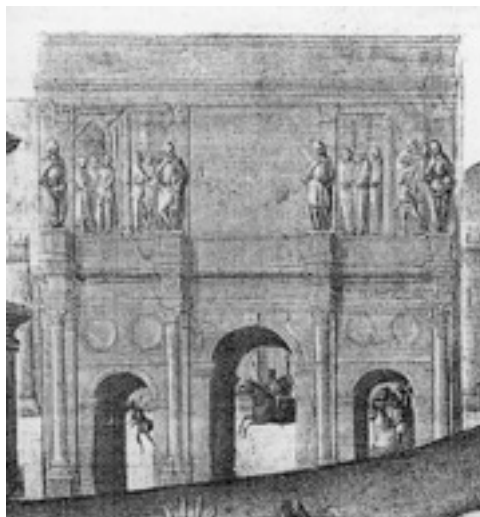


Abb. 109: Bartolomeo di Giovanni, *Raub der Sabinerinnen und Versöhnung zwischen Römern und Sabinern*,  
Rom, Galleria Colonna



Abb. 110: Anonym, *Geschichte der Vestalin Tuccia*,  
Rouen, Musée des Beaux Arts



Abb. 111: Mantegna, *Jakobus vor Herodes Agrippa*, Padua, Cappella Ovetari (Ausschnitt)



Abb. 112: Mantegna, *Begegnungsszene*, Mantua, Camera degli Sposi (Ausschnitt)



Abb. 113: Mantegna, *Der heilige Sebastian*, Louvre (Ausschnitt)



Abb. 114: Mantegna, *Cäsar auf dem Triumphwagen*, Hampton Court Palace (Ausschnitt)

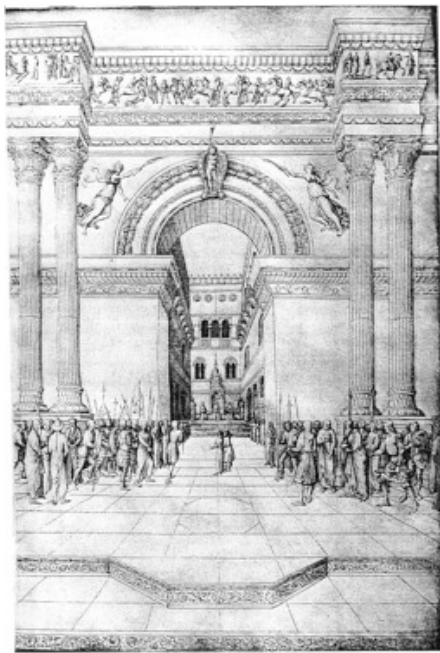


Abb. 115: Bellini, *Christus vor dem Hohen Rat*,  
Pariser Zeichnungsbuch, folio 35



Abb. 116: Sergierbogen, Pola



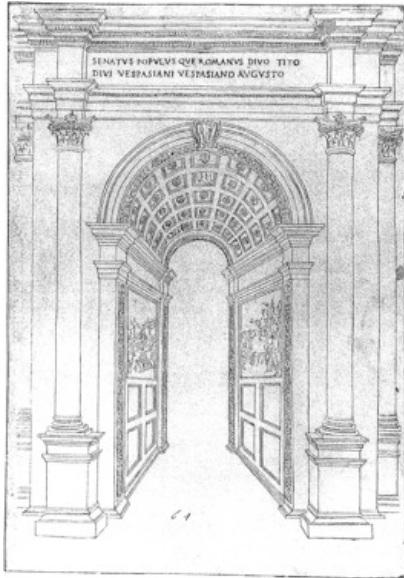


Abb. 117: Anonymer Kopist des 16. Jahrhunderts,  
nach einem Modell aus der Mitte des 15. Jh., Privatbesitz



Abb. 118: Mantegna, *Jakobus auf dem Weg zu seiner  
Hinrichtung*, Padua, Cappella Ovetari



Abb. 119: Pollaiuolo, *Der heilige Sebastian*,  
London, National Gallery (Ausschnitt)



Abb. 120: Mantegna, *Jakobus vor Herodes*, Padua, Cappella Ovetari (Ausschnitt)



Abb. 121: Bellini, *Pariser Zeichnungsbuch*, folio 44 (Ausschnitt)

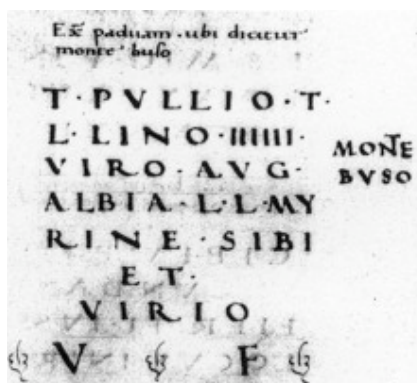


Abb. 122: Feliciano, Ms. α. L. 5.15., folio 156 verso, Modena, Biblioteca Estense (Ausschnitt)



Abb. 123: Mantegna, *Jakobus auf dem Weg zu seiner Hinrichtung*, Padua, Cappella Ovetari (Ausschnitt)



Abb. 124: Feliciano, Ms. α. L. 5.15., folio 116, Modena, Biblioteca Estense

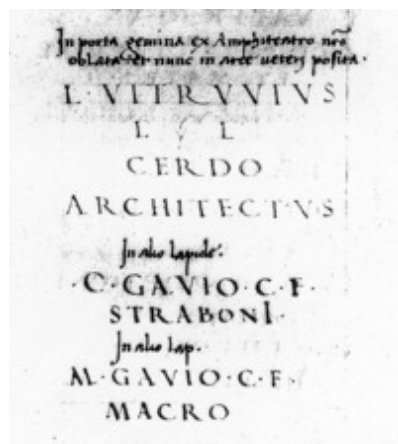


Abb. 125: Feliciano, Ms. α. L. 5.15., folio 116 (Ausschnitt)



Abb. 126: Botticelli, *Aufuhr gegen das Gesetz des Moses*, Vatikan, Sixtinische Kapelle (Ausschnitt)



Abb. 127: Botticelli, *Hochzeitsbankett des Nastagio degli Onesti*, Florenz, Privatbesitz (Ausschnitt)



Abb. 128: Botticelli, *Geschichte der Lucrezia*, Boston, Isabella Stewart Gardner Museum (Ausschnitt)





Abb. 129: Pisano, *Der heilige Sebastian*, Ferrara, Pinacoteca Nazionale



Abb. 130: Mazzolino, *Anbetung der Könige*



Abb. 131: Sorri, *Anbetung der Könige*, Siena, Dom



Abb. 132: Sodoma, *Römische Szene*, Rom, Galleria Nazionale Palazzo Barberini



Abb. 133: Sebastiano del Piombo, *Kreuztragung Christi*, Prado (Ausschnitt)



Abb. 134: Parmigianino, *Madonna di san Zaccaria*, Uffizien (Ausschnitt)



Abb. 135: Allori, *Ansprache des Konsuls Flaminio*,  
Poggio a Caiano, Villa Medicea (Ausschnitt)

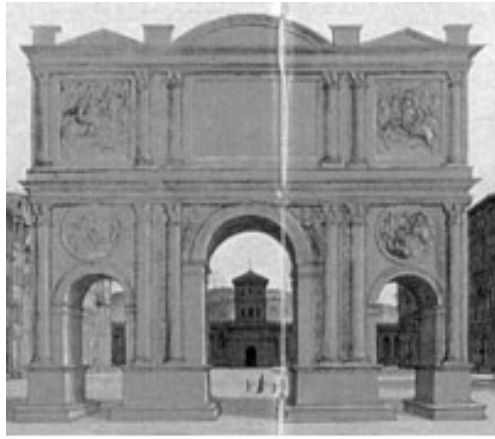


Abb. 136: Anonym, *Architektonische Perspektive*,  
Baltimore, Walters Art Gallery (Ausschnitt)



Abb. 137: Mantegna, *Der heilige Sebastian*,  
Louvre (Ausschnitt)



Abb. 138: Perugino, *Taufe Christi*,  
Rom, Sixtinische Kapelle (Ausschnitt)



Abb. 139: Anonym, *Geschichte der Griselda*,  
London, National Gallery (Ausschnitt)



Abb. 140: Venezianisch, *Der heilige Sebastian*,  
Berlin, Gemäldegalerie SMPK (Ausschnitt)

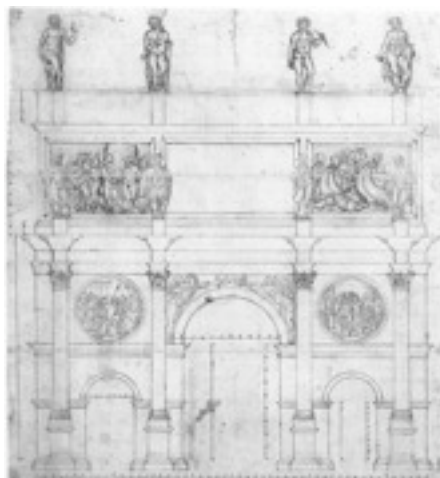


Abb. 141: Sangallo-Umkreis,  
GDSU 1676 A (Ausschnitt)



Abb. 142: Anonym, *Geschichte der Tuccia*, Rouen, Musée des Beaux Arts (Ausschnitt)



Abb. 143: Meister der Griselda, *Geschichte der Griselda*, London, National Gallery (Ausschnitt)



Abb. 144: Sodoma, *Wunderbare Brotvermehrung*, Pienza, Sant'Anna in Camprena (Ausschnitt)





Abb. 145: Ghirlandaio, *Anbetung der Hirten*,  
Florenz, Cappella Sassetti (Ausschnitt)



Abb. 146: Ristori, *Anbetung der Hirten*,  
Vernio, Pieve di Sant'Ippolito (Ausschnitt)



Abb. 147: Anonym, *Mucius Scaevola*, Frankfurt, Städel



Abb. 148: Anonym, *Mucius Scaevola* (Ausschnitt)



Abb. 149: Anonym, *Mantuaner Romplan*,  
Mantua, Palazzo Ducale (Ausschnitt)



Abb. 150: Sodoma, *Der heilige Benedikt empfängt Maurus und Placidus*,  
Abbazia di Monte Oliveto Maggiore (Ausschnitt)

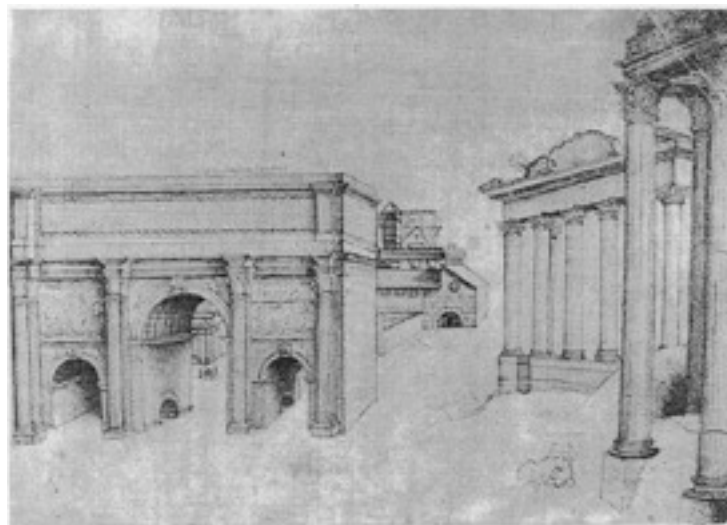


Abb. 151: *Codex Escorialensis*, folio 20,  
Monastero di San Lorenzo el Real Escorial (28 II 12)





Abb. 152: Pinturicchio, *Papst Pius II. bereitet sich auf einen Kreuzzug gegen die Türken vor*, Siena, Libreria Piccolomini (Ausschnitt)

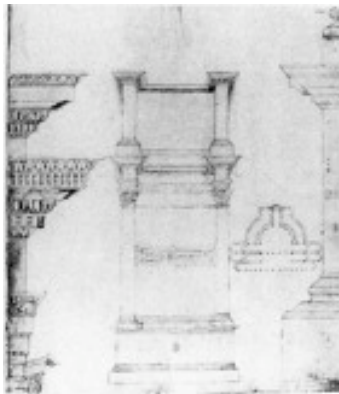


Abb. 153: Giuliano da Sangallo, *Codex Barberini*, folio 24, Rom, Biblioteca Vaticana (lat. 4424)



Abb. 154: Giacomo da Fabriano, *Römische Vedute*, Cod. Reg. lat.1882, folio 2, Rom, Biblioteca Vaticana (Ausschnitt)



Abb. 155: Carpaccio, *Die Predigt des heiligen Stephanus*, Louvre

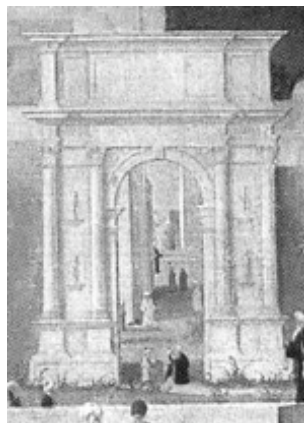


Abb. 156: Carpaccio, *Die Predigt des heiligen Stephanus* (Ausschnitt)



Abb. 157: Meister C von 1519, *Wiener Skizzenbuch*, folio 5 verso, Wien, Albertina Graphische Sammlung



Abb. 158: Bonfigli, *Wunder des heiligen Ludwig*,  
Perugia, Cappella dei Priori (Ausschnitt)

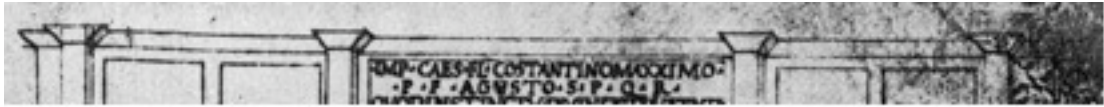


Abb. 159: Bernardo della Volpaia, *Kodex Coner*, folio 53,  
London, Sir John Soane's Museum (Ausschnitt)



Abb. 160: Botticelli, *Aufuhr gegen das Gesetz des Moses*,  
Vatikan, Sixtinsche Kapelle (Ausschnitt)

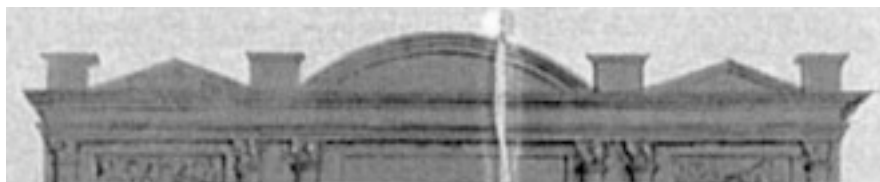


Abb. 161: Anonym, *Architektonische Perspektive*,  
Baltimore, Walters Art Gallery (Ausschnitt)



Abb. 162: Sangallo-Umkreis,  
GDSU 1676 A (Ausschnitt)

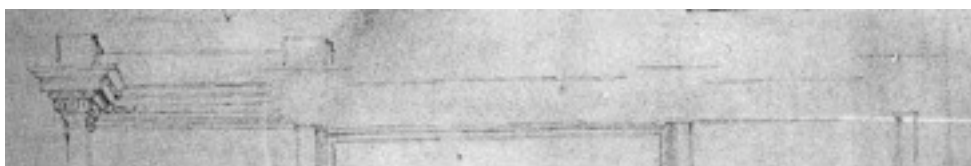


Abb. 163: Francesco di Giorgio, *Kodex Saluzziano*, folio 94 verso,  
Turin, Biblioteca Reale (148; Ausschnitt)





Abb. 164: Giuliano da Sangallo, *Kodex Barberini*, folio 19 verso, Rom, Biblioteca Vaticana (lat. 4424; Ausschnitt)

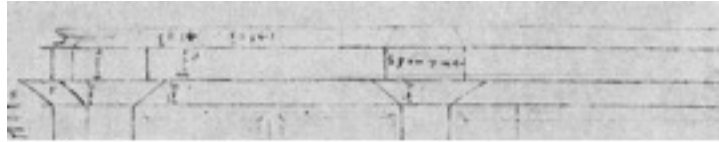


Abb. 165: Antonio da Sangallo, nach Gian Cristoforo Romano, GDSU 2055 A verso (Ausschnitt)

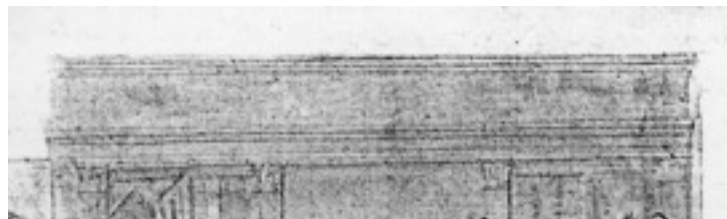


Abb. 166: Bartolomeo di Giovanni, *Versöhnung der Römer und Sabiner*, Rom, Galleria Colonna (Ausschnitt)

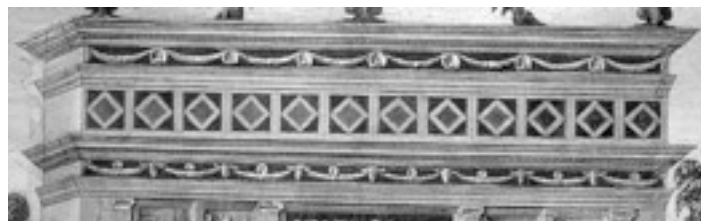


Abb. 167: Perugino, *Schlüsselübergabe an Petrus*, Vatikan, Sixtinische Kapelle (Ausschnitt)



Abb. 168: Signorelli, *Der heilige Sebastian*, Città di Castello, Pinacoteca Comunale (Ausschnitt)



Abb. 169: Pintoricchio, *Der heilige Bernhardin heilt ein junges Mädchen*, Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria (Ausschnitt)



Abb. 170: Giuliano da Sangallo, *Sieneser Skizzenbuch*, folio 26, Siena, Biblioteca Comunale (S IV 8)

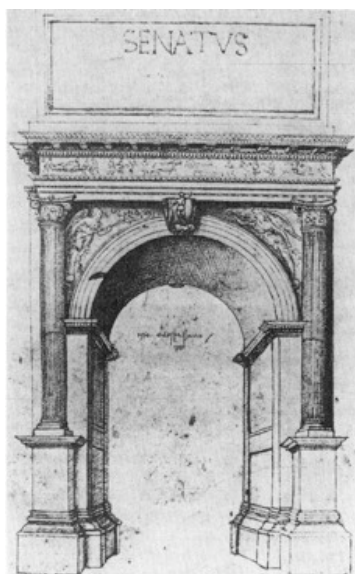


Abb. 171: Anonym, *Codex Escorialensis*, folio 47, Monastero di San Lorenzo el Real Escorial (28 II 12)



Abb. 172: Perugino, *Taufe Christi*, Vatikan, Sixtinische Kapelle (Ausschnitt)



Abb. 173: Meister der Griselda, *Geschichte der Griselda*, London, National Gallery (Ausschnitt)



Abb. 174: Venezianisch, *Der heilige Sebastian*, Berlin, Gemäldegalerie SMPK (Ausschnitt)

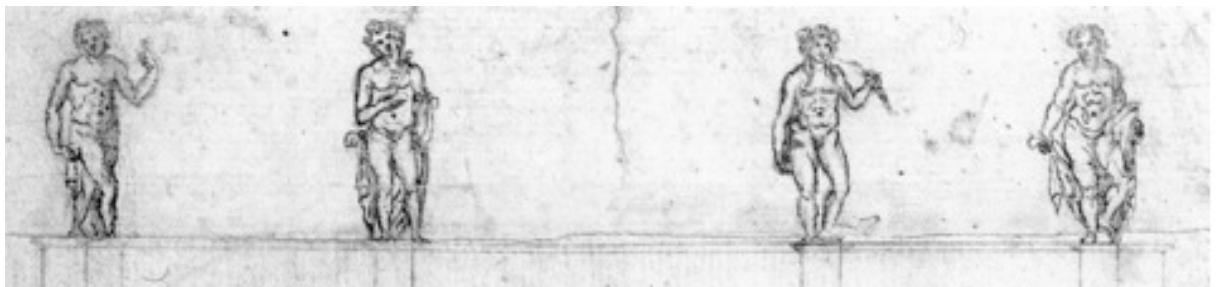


Abb. 175: Sangallo-Umkreis, GDSU 1676 A (Ausschnitt)



Abb. 176: Pintoricchio, *Der heilige Bernhardin heilt ein junges Mädchen*, Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria (Ausschnitt)



Abb. 177: Perugino, *Schlüsselübergabe an Petrus*, Vatikan, Sixtinische Kapelle (Ausschnitt)



Abb. 178: Pinturicchio, *Der Disput der heiligen Katharina*, Vatikan, Appartamento Borgia, Sala dei Santi (Ausschnitt)



Abb. 179: Römischer Girlandensarkophag, Rom, San Paolo fuori le mura





Abb. 180: Sesterz des Domitian, Vorder- und Rückseite



Abb. 181: Bellini, *Pariser Zeichnungsbuch*, folio 44 (Ausschnitt)



Abb. 182: Mantegna, *Jakobus vor Herodes Agrippa*, Padua, Cappella Ovetari (Ausschnitt)



Abb. 183: *Dioskur*, Rom, Piazza del Quirinale



Abb. 184: Mantegna, *Cäsar auf dem Triumphwagen*, Hampton Court Palace (Ausschnitt)





Abb. 185: Ripanda, *Triumph des Aemilius Paulus*,  
Rom, Palazzo dei Conservatori, Sala della Lupa (Ausschnitt)



Abb. 186: Beuterelief vom Titusbogen



Abb. 187: Ripanda, *Triumph der Roma*,  
Rom, Palazzo dei Conservatori, Sala delle Guerre Puniche (Ausschnitt)



Abb. 188: Triumphrelief vom Titusbogen



Abb. 189: Botticelli, *Aufuhr gegen das Gesetz des Moses*,  
Vatikan, Sixtinische Kapelle (Ausschnitt)



Abb. 190: Konstantinsbogen, Nordseite





Abb. 191: Münze des Marc Aurel



Abb. 192: Mantegna, *Jakobus vor Herodes*, Padua, Cappella Ovetari (Ausschnitt)

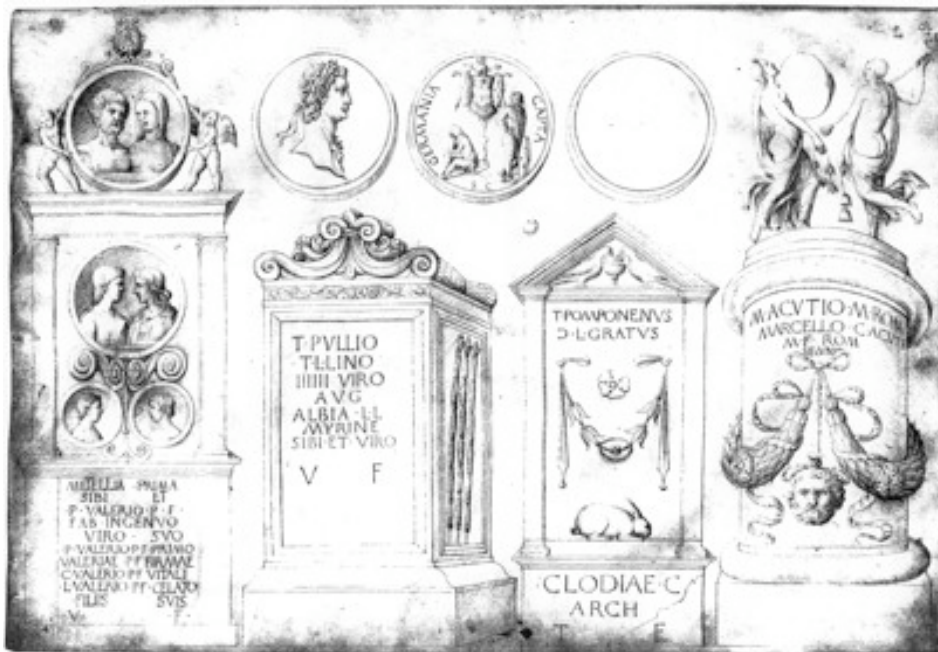


Abb. 193: Bellini, *Pariser Zeichnungsbuch*, folio 44



Abb. 194: Pollaiuolo, *Der heilige Sebastian*, London, National Gallery (Ausschnitt)



Abb. 195: Pollaiuolo, *Der heilige Sebastian* (Ausschnitt)



Abb. 196: Pollaiuolo, *Der heilige Sebastian* (Ausschnitt)



Abb. 197: Schlachtsarkophag, Rom, Villa Doria Pamphili



Abb. 198: Relief von der Trajanssäule



Abb. 199: Ghirlandaio, *Der bethlehemitische Kindermord*, Florenz, Santa Maria Novella, Cappella Tornabuoni (Ausschnitt)



Abb. 200: Münze des Galba



Abb. 201: Amazonensarkophag, Louvre



Abb. 202: Münze des Caligula



Abb. 203: Münze des Trajan



Abb. 204: Münze der Faustina

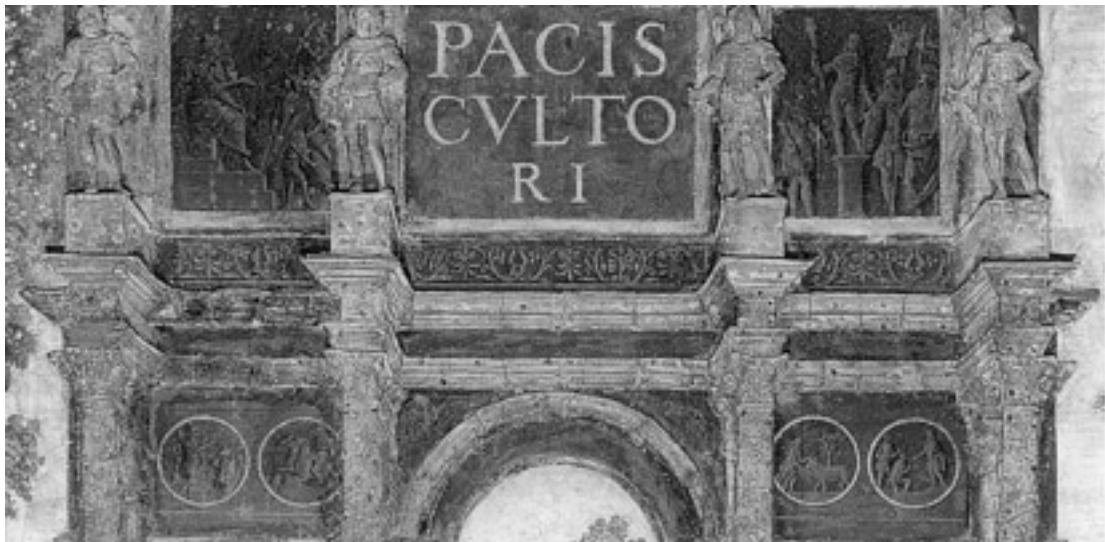


Abb. 205: Pinturicchio, *Disput der heiligen Katharina*, Vatikan, Appartamento Borgia, Sala dei Santi (Ausschnitt)



Abb. 206: Konstantinsbogen, *submitio* von der Nordseite



Abb. 207: Konstantinsbogen, Opferszene von der Südseite



Abb. 208: Münze des Antoninus Pius



Abb. 209: Münze des Nero



Abb. 210: Münze des Trajan





Abb. 211: Konstantinsbogen, *adlocutio*



Abb. 212: Konstantinsbogen, Relief von der Ostseite der Attika (Ausschnitt)



Abb. 213: Konstantinsbogen, Großer Trajanischer Fries im mittleren Durchgang





Abb. 214: Bonfigli, *Das Wunder des heiligen Ludwig*, Perugia, Pinacoteca Nazionale dell'Umbria, ehemals Cappella dei Priori (Ausschnitt)

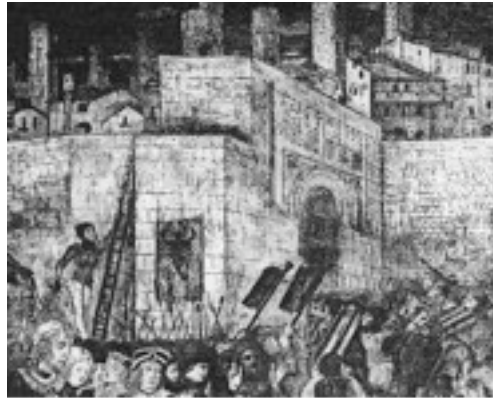


Abb. 215: Bonfigli, *Bestattung des heiligen Ercolano*, Perugia, Pinacoteca Nazionale dell'Umbria, ehemals Cappella dei Priori (Ausschnitt)



Abb. 216: Pintoricchio, *Der heilige Bernhardin heilt ein junges Mädchen*, Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria (Ausschnitt)



Abb. 217: Botticelli, *Aufruhr gegen das Gesetz des Moses*, Vatikan, Sixtinische Kapelle (Ausschnitt)



Abb. 218: Perugino, *Schlüsselübergabe an Petrus*, Vatikan, Sixtinische Kapelle (Ausschnitt)



Abb. 219: Perugino, *Schlüsselübergabe an Petrus*, Vatikan, Sixtinische Kapelle (Ausschnitt)



Abb. 220: Pinturicchio, *Disput der heiligen Katharina*, Vatikan, Appartamento Borgia, Sala dei Santi (Ausschnitt)



Abb. 221: Ghirlandaio, *Anbetung der Hirten*, Florenz, Santa Trinità, Cappella Sassetti (Ausschnitt)



Abb. 222: Mosaik von der Eingangswand in Santa Sabina, Rom





Abb. 223: Pferde von San Marco, Venedig



Abb. 224: Orioli, *Heimsuchung Mariä*,  
Siena, Pinacoteca Nazionale (Ausschnitt)



Abb. 225: Benvenuto di Giovanni, *Himmelfahrt Christi*,  
Siena, Pinacoteca Nazionale (Ausschnitt)



Abb. 226: Meister der Griselda, *Geschichte der Griselda*, erste Tafel,  
London, National Gallery (Ausschnitt)



Abb. 227: Sergierbogen, Pola



Abb. 228: Eingangsportal des Arsensals, Venedig



Abb. 229: Triumphbogen Alfonsos, Neapel, Castelnuovo (Ausschnitt)

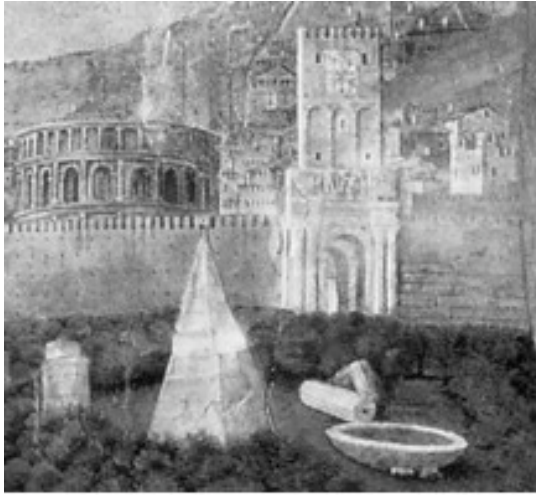


Abb. 230: Mantegna, *Begegnungsszene*, Mantua, Camera degli Sposi (Ausschnitt)

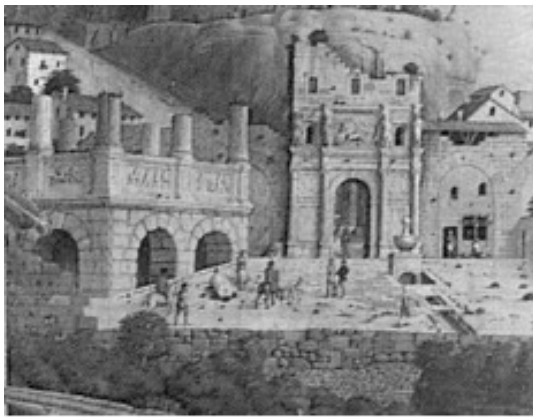


Abb. 231: Mantegna, *Der heilige Sebastian*, Louvre (Ausschnitt)



Abb. 232: Perugino, *Taufe Christi*, Vatikan, Sixtinische Kapelle (Ausschnitt)

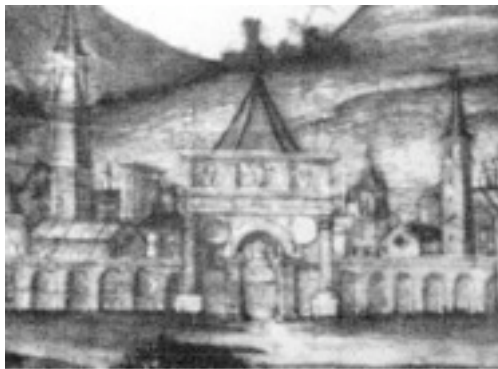


Abb. 233: Ripanda (?), *Schlachtenszene*, Bergamo, Accademia Carrara (Ausschnitt)





Abb. 234: Biagio di Antonio, *Der Tod Hektors* und *Das hölzerne Pferd*,  
Cambridge, Fitzwilliam Museum



Abb. 235: Mantegna, *Cäsar auf dem Triumphwagen*, Hampton Court Palace



Abb. 236: Ghirlandaio, *Anbetung der Hirten*, Florenz, Santa Trinità, Cappella Sassetti (Ausschnitt)



Abb. 237: Ripanda, *Triumph der Roma*, Rom, Palazzo dei Conservatori



Abb. 238: Giulio Romano, *Der Triumph des Titus und des Vespasian*, Louvre





Abb. 239: Agostino di Duccio, *Triumph des Sigismondo Malatesta*, Grabmal des Sigismondo Malatesta, Rimini, Tempio malatestiano, linke Kapelle (Ausschnitt)



Abb. 240: Triumphrelief im Durchgang des Titusbogens



Abb. 241: Pintoricchio, *Der heilige Bernhardin heilt ein junges Mädchen*, Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria



Abb. 242: Botticelli, *Das Hochzeitsbankett des Nastagio degli Onesti*, Florenz, Privatbesitz



Abb. 243: Meister der Griselda, *Geschichte der Griselda*,  
London, National Gallery





Abb. 244: Ghirlandaio, *Die Verkündigung an Zacharias*,  
Florenz, Santa Maria Novella, Cappella Tornabuoni



Abb. 245: Ghirlandaio, *Anbetung der Könige*,  
Florenz, Spedale degli Innocenti



Abb. 246: Ghirlandaio, *Grabmal des Francesco Sassetti und Grabmal der Nera Corsi Sassetti*, Florenz, Santa Trinità, Cappella Sassetti



Abb. 247: Ghirlandaio, *Brutus, Mucius Scaevola und Camillus*, Florenz, Palazzo Vecchio, Sala dei Gigli

## **Bildnachweis**

Accademia, Venedig (57)  
Accademia Carrara, Bergamo (233)  
Albertina Graphische Sammlung, Wien (35, 48, 157)  
Archivi Alinari, Florenz (63, 64)  
Ashmolean Museum, Oxford (61)  
Biblioteca Comunale, Siena (47)  
Biblioteca Estense, Modena (53, 54, 122, 124)  
Biblioteca Reale, Turin (27, 29)  
Biblioteca Vaticana, Rom (32, 46, 49, 153, 154)  
Bibliotheca Hertziana, Rom (149)  
bpk/RMN/Thierry LeMage (37)  
British Museum, London (9, 10, 11, 50, 52, 180, 200, 202, 203, 204, 208, 209, 210)  
Christie's Images, London (79)  
De Luca, Araldo (211)  
Deutsches Archäologisches Institut, Rom (213)  
Devonshire collection, Chatsworth (26)  
Fitzwilliam Museum, Cambridge (234)  
Fondazione Giorgio Cini, Venedig (104)  
Foto Massimo Borchì / Archivio Fotografico SIE (198)  
Foto Moretti, Rimini (239)  
Galleria Colonna, Rom (109)  
Galleria degli Uffizi, Florenz (4, 21, 24, 25, 34, 36, 40, 134)  
Galleria Nazionale Palazzo Barberini, Rom (132)  
Gemäldegalerie SMPK, Berlin (140)  
Hofbibliothek, Darmstadt (16)  
Isabella Stewart Gardner Museum, Boston (80)  
Kunstabibliothek SMPK, Berlin (51)  
Kupferstichkabinett SMPK, Berlin (23, 39)  
Toni Lodigiani (94, 96)  
Monastero di San Lorenzo el Real Escorial (20, 22, 44)  
© Musées de la Ville de Rouen (110)  
Musée du Louvre, Paris (18, 19, 56, 59, 65, 93, 105, 155, 201)  
Musei Capitolini, Rom (91, 92)  
Musei Vaticani, Rom (73, 74, 75, 78, 107)  
Museo Civico, Verona (95)  
Museo del Prado, Madrid (133)  
National Gallery, London (86, 89, 101, 243)  
Pinacoteca Comunale, Città di Castello (90)  
Pinacoteca Nazionale, Ferrara (129)  
Pinacoteca Nazionale, Siena (85, 225)  
Pinacoteca Nazionale dell'Umbria, Perugia (69, 71, 215)  
SCALA, Istituto Fotografico Editoriale, Antella (68, 81, 84, 87, 99, 100, 103, 135, 150, 152, 244, 245, 247)  
Simeone Giovanni, Archivio Sime (240)  
Sir John Soane's Museum, London (33, 45)  
Staats- und Universitätsbibliothek, Hamburg (15)  
Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt (147)  
The Royal Collection © Her Majesty Queen Elizabeth II., Windsor Castle, Berkshire (66)  
E. Thiem, Lotos Film, Kaufbeuren (1, 12, 206)  
Vasari, Archivio (222)  
Walker Art Gallery, Liverpool (108)  
Walters Art Gallery, Baltimore (72)

Ich versichere, dass ich die vorliegende Arbeit über das Thema „Zur Rezeption von Triumphbögen in der italienischen Renaissancemalerei“ selbständig verfasst habe und keine anderen Hilfsmittel als die angegebenen verwendet habe. Alle Stellen der Arbeit, die anderen Werken wörtlich oder sinngemäß entnommen sind, sind unter Angabe der Quelle als Entlehnung kenntlich gemacht.

S.B.